



Universidad de Valladolid

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL: LINGÜÍSTICA,
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

**SENTIDO Y PERVIVENCIA DEL TEATRO DE
ANTONIO MIRA DE AMESCUA**

Presentada por
Emma María Marcos Rodríguez
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Germán Vega García-Luengos
Héctor Urzáiz Tortajada

Resumen

Antonio Mira de Amescua fue uno de los autores españoles más importantes y prolíficos del siglo XVII. Sin embargo, por determinadas circunstancias –especialmente relacionadas con los temas de las obras y con cuestiones relativas a la circulación de los textos–, su figura cayó en el olvido y desapareció del canon literario del Siglo de Oro. Como consecuencia, en el último siglo solo se han realizado dos montajes de su teatro, ambos de su comedia más exitosa, *El esclavo del demonio*.

En los últimos tiempos, los estudiosos han comenzado a revalorizar las obras de Mira. Destacan dos nombres: Aurelio Valladares, quien preparó una bibliografía del dramaturgo, y Agustín de la Granja, quien dirigió el grupo de investigación *Aula-Biblioteca Mira de Amescua* y coordinó la edición y publicación de su teatro completo. Pero el avance de las Humanidades Digitales y la creación de nuevos grupos de investigación ha hecho necesaria una revisión del trabajo anterior y una nueva propuesta centrada en cuestiones como el análisis de los autógrafos y su proceso de escritura, los problemas de atribución de determinados textos o la censura y la vida escénica de las obras. Por tanto, el objetivo de esta tesis es mostrar y comprender las razones por las que Mira de Amescua no ocupa el lugar que merece en nuestro panorama teatral y proporcionar un estudio sistemático y actualizado de la creación y transmisión de sus obras.

Palabras clave: Mira de Amescua; teatro; Siglo de Oro; autoría; censura, representaciones.

Abstract

Antonio Mira de Amescua was one of the most important and prolific Spanish playwrights of the seventeenth century. However, due to certain circumstances—especially related to the themes of his plays and to issues regarding the circulation of his texts—, his figure gradually fell into obscurity and eventually disappeared from the canon of Golden Age literature. In fact, Mira de Amescua's theater has only been performed twice on stage in the last century. In both cases theatrical companies performed his most successful play, *El esclavo del demonio*.

In recent times, scholars have begun to reevaluate Mira de Amescua's plays. Two names stand out among these: Aurelio Valladares, who prepared a bibliography of Mira, and Agustín de la Granja, who led the research group "Aula-Biblioteca Mira de Amescua" and coordinated the publication of the playwright's complete plays. However, recent progress in the field of Digital Humanities and the work carried out by new research groups requires a reexamination of previous critical assumptions and a fresh approach to the circulation of Mira de Amescua's plays. This dissertation offers a novel insight into issues such as the analysis of Mira de Amescua's autograph manuscripts and his writing process, the problems regarding the authorship of certain texts, the role of censorship in Mira de Amescua's plays, and their performance history. The goal of this dissertation, therefore, is to showcase and understand the reasons why Mira de Amescua does not hold the place he deserves in our theatrical landscape and provide a systematic and updated study of the creation and circulation of his plays.

Keywords: Mira de Amescua; theatre; Golden Age; authorship; censorship; performances.

*A mi padre, en quien pienso cada día,
y a mi madre, que siempre está conmigo.*

Sólo quien ama vuela.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre, donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo.

(Federico García Lorca, *Charla sobre teatro*)

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
Capítulo 1	
«A florecer las rosas madrugaron / y para envejecerse florecieron».	
Vida y muerte de Antonio Mira de Amescua	15
Capítulo 2	
Los problemas de autoría del teatro de Antonio Mira de Amescua	51
2.2. Los manuscritos autógrafos	51
2.2.1. Manuscritos autógrafos (total o parcialmente)	52
<i>La adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	52
<i>La casa del tahúr</i>	55
<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	59
<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	64
2.2.2. Manuscrito autógrafo de una comedia en colaboración de Mira de Amescua y Luis Belmonte Bermúdez	65
<i>El mártir de Madrid</i>	65
2.3. Autorías inciertas: el enredo de las atribuciones textuales	68
2.3.1. Obras incluidas en el Teatro completo que se relacionan con otros dramaturgos	78
<i>La adúltera virtuosa</i>	78
<i>El caballero sin nombre</i>	85
<i>El santo sin nacer y mártir sin morir</i>	90
2.3.2. Obras incluidas en el Teatro completo que resultan dudosas	93
<i>Amor, ingenio y mujer</i>	97
<i>El amparo de los hombres</i>	98
<i>El animal profeta, San Julián</i>	100
<i>Los caballeros nuevos y carboneros de Francia</i>	103
<i>La conquista de las Malucas</i>	105
<i>La Fénix de Salamanca</i>	107
<i>El galán secreto</i>	110
<i>La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla</i>	112
<i>La hija de Carlos V</i>	113
<i>Lo que le toca al valor</i>	115
<i>Lo que puede una sospecha</i>	118
<i>El más feliz cautiverio</i>	119
<i>La mesonera del cielo</i>	121
<i>Nardo Antonio, bandolero</i>	124
<i>No hay burlas con las mujeres</i>	125
<i>Obligar contra su sangre</i>	126
<i>Vida y muerte de la monja de Portugal</i>	128
2.3.3. Obras no incluidas en el Teatro completo que se relacionan con Mira de Amescua	131
<i>El ingrato</i>	131
<i>El mejor tutor es Dios</i>	134
<i>Ya anda la de Mazagatos</i>	136
2.4. Los autos sacramentales	138

Capítulo 3**El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica 145**

3.1.	La censura sobre los textos atribuidos a Mira de Amescua (siglos XVII y XVIII)	145
3.1.1.	Censuras en impresos	150
	<i>El conde Alarcos</i>	150
	<i>El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos</i>	155
	<i>Vida y muerte del falso profeta Mahoma</i>	165
3.1.2.	Censuras en manuscritos	166
	<i>La adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	166
	<i>La casa del tahúr</i>	173
	<i>La desgraciada Raquel</i>	174
	<i>El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario</i>	184
	<i>El erario y monte de la piedad</i>	186
	<i>Lo que le toca al valor</i>	187
	<i>El mártir de Madrid</i>	196
	<i>El negro del mejor amo</i>	199
	<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	205
	<i>Obligar contra su sangre</i>	206
	<i>Vida y muerte de San Lázaro</i>	209
3.1.3.	La censura sobre dos refundiciones: <i>Lo que es ser predestinado</i> y <i>El más feliz cautiverio</i>	210
	<i>Lo que es ser predestinado</i>	210
	<i>El más feliz cautiverio y los sueños de José</i>	213
3.2.	Mira de Amescua como censor teatral	215
3.3.	Vida escénica del teatro de Mira de Amescua (siglo XVII-actualidad)	217
3.3.1.	Siglo XVII	220
	<i>La adúltera virtuosa</i>	220
	<i>La adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	221
	<i>Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete</i>	222
	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	222
	<i>El animal profeta, San Julián</i>	222
	<i>Los caballeros nuevos y carboneros de Francia</i>	223
	<i>El capitán Jepté</i>	223
	<i>La casa de Austria</i>	224
	<i>La casa del tahúr</i>	224
	<i>Cautela contra cautela</i>	224
	<i>El cisne de Alejandría</i>	225
	<i>El conde Alarcos</i>	225
	<i>La conquista de las Malucas</i>	226
	<i>Cuatro milagros de amor</i>	227
	<i>La desgraciada Raquel</i>	228
	<i>Las desgracias del rey don Alfonso el Casto</i>	228
	<i>El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario</i>	228
	<i>El erario y monte de la Piedad</i>	229
	<i>El esclavo del demonio</i>	229
	<i>Examinarse de rey</i>	231
	<i>El galán secreto</i>	231
	<i>Galán, valiente y discreto</i>	231
	<i>El heredero</i>	232

<i>La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla</i>	232
<i>Hero y Leandro</i>	232
<i>La Inquisición</i>	233
<i>Lo que le toca al valor</i>	233
<i>Lo que puede una sospecha</i>	233
<i>La manzana de la discordia y robo de Helena</i>	233
<i>El mártir de Madrid</i>	234
<i>Los mártires del Japón</i>	234
<i>Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche</i>	235
<i>Nardo Antonio, bandolero</i>	235
<i>El negro del mejor amo</i>	235
<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	235
<i>No hay reinar como vivir</i>	237
<i>Obligar contra su sangre</i>	237
<i>El palacio confuso</i>	237
<i>El pastor lobo y cabaña celestial</i>	238
<i>Pedro Telonario</i>	238
<i>El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos</i>	238
<i>El primer conde de Flandes</i>	239
<i>Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>	239
<i>Las pruebas de Cristo</i>	239
<i>La reina Sevilla, infanta vengadora</i>	240
<i>La rueda de la Fortuna</i>	240
<i>La tercera de sí misma</i>	240
<i>La universal Redención</i>	241
<i>Vida y muerte de San Lázaro</i>	241
3.3.2. Siglo XVIII	251
3.3.3. Siglo XIX	277
3.3.4. Siglos XX y XXI	283
Entrevista a Íñigo Echevarría	293
Entrevista a Jesús Caballero	295
Capítulo 4	
La cronología del teatro de Antonio Mira de Amescua	299
Capítulo 5	
Catálogos	311
5.1. Principios bibliográficos; criterios organizativos y descriptivos	311
5.2. Testimonios conservados y ediciones modernas. Catálogo alfabético de títulos	313
5.2.1. Índices	313
Índice de géneros dramáticos	313
Bibliotecas citadas	317
Índice de ejemplares conservados en bibliotecas	319
Índice de colecciones	322
Índice de manuscritos	326
Índice de sueltas con número de serie	327
Índice de refundiciones, traducciones y adaptaciones	329
Índice de lugares de impresión y venta de ediciones	330
Índice de impresores, editores y libreros	332
Índice de tesis doctorales	340
Índice cronológico	341

5.2.2. Títulos principales y alternativos de todas las obras con posibilidad de pertenecer a Mira de Amescua	347
5.2.3. Títulos relacionados con Mira de Amescua en ETSO	449
5.2.4. Títulos descartados por su improbabilidad de pertenecer a Mira de Amescua	451
Conclusiones	457
<i>Conclusions</i>	461
Bibliografía	465
Anexo 1	
Algunos documentos originales de la biografía de Mira de Amescua	489
Anexo 2	
Títulos atribuidos a Mira de Amescua en los catálogos de Fajardo, Medel del Castillo, García de la Huerta y Arteaga	495
Anexo 3	
Fragmento del protocolo notarial por el que Claramonte compró <i>La adúltera virtuosa</i> el 7 de marzo de 1609 (Valencia, Real Seminario de Corpus Christi)	501
Anexo 4	
Censores de las obras atribuidas a Mira de Amescua y otros títulos sobre los que actuaron	503
Anexo 5	
Censura inquisitorial de <i>El cura de Madrilejos</i>	507
Anexo 6	
Censura inquisitorial de <i>El negro del mejor amo</i>	517
Anexo 7	
Autores de comedias que representaron obras atribuidas a Mira de Amescua en el siglo XVII	527
Anexo 8	
Vern G. Williamsen: clasificación cronológica de las comedias de Mira de Amescua	531

Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar las gracias a la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo por estos cuatro años de contrato, por financiar mi tesis doctoral y dejarme empezar este sueño tan delicado y complejo de dedicarme a la literatura y, en especial, al teatro. Un sueño impulsado en gran parte por Germán Vega, quien me tendió la mano cuando tan solo tenía diecinueve años y se convirtió en mi maestro, me acogió en la gran familia olmedana y acabó dirigiendo esta tesis; gracias de todo corazón.

Por supuesto, a mi otro director, Héctor Urzáiz, quien siempre ha confiado en mí, me ha ayudado en todo lo que ha podido y ha guiado y sigue guiando mi camino académico. No puedo imaginar cómo habrían sido estos cuatro años sin él, sin su apoyo incondicional, en lo profesional y en lo personal. Se ha convertido en parte de mi familia y, por eso y por todo, le estaré eternamente agradecida; qué bonito tener a alguien así a mi lado.

A mis compañeros, Javier J. González, Adrián Velasco y Jorge Ferreira, por ser también mis amigos y por la ayuda prestada; por muchos más congresos y aventuras. Y al resto de mi familia olmedana: Raúl, Carlota, Irene, Félix, Gema, Espe, Pedro y Cristina, es un gusto compartir cada año las Jornadas con vosotros.

A Álvaro Cuéllar, también olmedano, compañero y amigo, le dedico un agradecimiento especial por darme los resultados de estilometría siempre que se lo he pedido, escuchar mis teorías, avivar mis ganas de aprender, aguantarme en Viena tres meses y, en definitiva, ayudarme con todo lo que está en su mano. Gracias, amigo.

A Alejandro García-Reidy, a quien siempre he admirado como investigador y ahora admiro como persona. Gracias por todo, por tu pasión, por estar siempre disponible, por ayudarme en la búsqueda de documentos, por compartir conmigo tus hipótesis y tus conocimientos y ser, de alguna manera, otro maestro para mí. El destino nos juntó en la mesa en mi primer congreso como participante y me brindó la posibilidad de conocerte.

Agradezco también a Carmen Hernández, archivera en el Archivo Diocesano de Guadix, por ayudarme con los documentos, su digitalización y su transcripción. Es la dedicación de trabajadores así la que hace posible que las cosas salgan adelante.

A mis amigos, Javi y Laura, y a mi pareja, Víctor, quien llegó a mi vida junto a sus peludos, Maya, Blas y Ghost, para hacérmela más feliz, apoyarme, cuidarme y quererme: te quiero.

A mi familia: mis hermanos, Álex y David, mi cuñada, Pilar, y mis sobrinos, Mateo y Martín; y también a mi perrita, Sira, quien, a pesar de no poder hablar, ha sido mi bastón en los momentos más difíciles, siempre a mi lado (incluso me ha escuchado leer la tesis más de una vez). Os quiero tanto. Y a mis padres, a quienes dedico este trabajo. A mi padre, a quien perdí demasiado pronto, justo cuando empezaba esta tesis, y a quien extraño cada día; a él le debo todo: me descubrió la literatura, me ayudó en mis estudios y me apoyó incluso cuando peor lo estaba pasando. Qué orgulloso estaría al ver que su niña al fin lo consiguió. Te quiero mucho, papá. Y a mi madre, por ser la mejor, por ayudarme, animarme y apoyarme, por estar siempre conmigo, por cuidarme y por ser ahora el mayor pilar de mi vida; no sabes cuánto te quiero.

Introducción

Las páginas que conforman esta tesis doctoral muestran a Antonio Mira de Amescua como un escritor lleno de enigmas que van desde su fecha de nacimiento hasta las circunstancias en que murió, pasando por el corpus de obras dramáticas que realmente salieron de su pluma, la fecha en que compondría la mayoría de ellas o el éxito que tuvieron sobre las tablas. Un poeta misterioso, en consecuencia, que ha traído de cabeza a la crítica desde que en el siglo XIX Ramón de Mesonero Romanos recogiera algo de información biográfica y bibliográfica sobre él o Torcuato Tárrego se interesara en buscar incansablemente su partida bautismal y en extraer algunos datos de su último expediente de limpieza de sangre, hoy perdido. Desde entonces, han ido apareciendo datos y ha habido rigurosos investigadores esforzados en arrojar luz a tanta oscuridad, entre ellos Emilio Cotarelo y Mori, Agustín de la Granja, Roberto Castilla y otros muchos que colaboraron de manera extraordinaria con el grupo de investigación que durante algunos años existió del dramaturgo, *Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, cuya labor principal fue la publicación de su *Teatro completo* y la celebración de coloquios acerca de él.

Mira de Amescua se convirtió en uno de esos autores sobresalientes de su tiempo que, con el paso de los años, fueron cayendo en el olvido de representantes, espectadores, lectores y críticos hasta desaparecer casi por completo del canon literario de nuestro Siglo de Oro. Muchos factores influirían en este hecho, como sus orígenes inciertos, su viaje a Nápoles, su carrera eclesiástica y, por supuesto, su retirada a su pueblo natal, Guadix, su despreocupación por los textos dramáticos que había escrito... Una serie de circunstancias que hicieron de Mira un dramaturgo cada vez más infravalorado, así como desconocido, para los amantes del teatro. No deja de ser llamativo que alguien que se interesó por el mundo dramático a raíz de conocer y trabar amistad con el Fénix de los Ingenios, Lope de Vega, y que siguió sus directrices cómicas, las cuales combinó con su particular sentido de la creación y sus sólidos conocimientos religiosos, recibiendo constantes alabanzas de sus contemporáneos, fuera víctima de lo que consideramos una injusticia literaria.

No han sido muchos los investigadores que con el paso del tiempo se han interesado en rescatar el teatro del granadino, pero su notable esfuerzo suscitó numerosos estudios que han servido de apoyo y de base al presente trabajo, el cual pretende sistematizar todo lo que hasta ahora podemos conocer de Mira de Amescua, con aportaciones novedosas que se adentran en multitud de campos: problemas de autoría, las dinámicas de uso de copistas por parte de Mira para ayudarle a preparar sus originales para vender a las compañías (práctica excepcional en fechas tan tempranas), la censura de sus obras, la vida escénica de su teatro a lo largo de los siglos, etc.; dicho de otra forma, es un planteamiento del estado actual de la historia de su teatro una década después de que el *Aula-Biblioteca* desapareciera. Desde ese momento, el poeta accitano solo ha aparecido en algunos artículos de investigación sobre otros dramaturgos porque su figura, o alguno de sus títulos, eran relevantes para el caso que se trataba, con lo que se daba a entender que ya casi todo había quedado hecho con la publicación de su *Teatro completo*. Sin embargo, no es así: no podemos estar seguros de la atribución de algunas obras de las allí publicadas, para cuya determinación de autoría se han desarrollado utilísimas herramientas informáticas durante estos años; o, por ejemplo, las censuras y representaciones de sus textos

no habían sido apenas atendidas, si acaso por algún editor cuyo prólogo fue más completo que los demás. Por todo esto, consideramos necesario volver a poner sobre la mesa un estudio lo más exacto posible del teatro amescuano, con capítulos dedicados a la biografía del poeta, a sus manuscritos autógrafos, a la autoría de sus textos atribuidos, a las censuras de sus obras, a su paso por los tablados y escenarios desde su época hasta la actualidad, y que incluya, además, dos catálogos: uno de todos los testimonios antiguos conservados y otro de las ediciones modernas hasta ahora realizadas. Asimismo, esta tesis doctoral se enmarca en los objetivos investigadores del proyecto ASODAT (*Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*)¹, y más concretamente de *Manos teatrales*, CLEMIT (*Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*), DICAT (*Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*), CATCOM (*Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral: 1540-1700*) y ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*).

El primer capítulo es el dedicado al nacimiento, vida y muerte del dramaturgo, para cuyo título hemos elegido dos versos de un soneto de *Galán, valiente y discreto* («A florecer las rosas madrugaron / y para envejecerse florecieron»), seguidos de la enunciación «Vida y muerte de Antonio Mira de Amescua», a imitación de dos de sus comedias, *Vida y muerte de la Monja de Portugal* y *Vida y muerte de San Lázaro*.

En los volúmenes II y III del *Teatro completo* Agustín de la Granja reprodujo, con pequeñas variantes, la biografía que Cotarelo elaboró en 1931, *Mira de Amescua y su teatro*, y no fue hasta el volumen V, a raíz de unos documentos hallados por el historiador Carlos Asenjo Sedano, cuando el editor decidió emprender el trabajo de redacción de una nueva biografía con los datos descubiertos, pero solo del primer tercio de su vida, es decir, de su nacimiento y sus estudios; fue lo que parece un proyecto interrumpido, pues en las notas a pie de página Granja especificaba que se trataba del primer capítulo de un futuro libro que llevaría por título *Nueva biografía de Mira de Amescua* y que, por lo que sabemos, nunca se llegó a publicar (2002; 2003; 2005). No hay, por consiguiente, una biografía completa de Mira en sus volúmenes de obras teatrales más que la de Cotarelo, que además se encuentra desglosada en dos tomos. Otras biografías que podemos ver, por ejemplo, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en la Real Academia Española, en ASODAT, etc., son generales, al uso, porque no desarrollan muchos de los aspectos que marcaron al escritor y que pudieron influir en la transmisión y recepción de su obra. Por estos motivos, hemos intentado recoger en este capítulo todas las circunstancias singulares, que no sorprendentes, que rodearon el nacimiento del dramaturgo, así como la descripción de sus expedientes de limpieza de sangre, su trayectoria académica y eclesiástica, su viaje a Nápoles, su vida literaria y su retirada a Guadix, donde finalmente falleció. Para ello, también hemos hecho recopilación de los elogios de sus contemporáneos en los textos literarios, con el fin de mostrar la importancia de su figura y la fama que llegó a alcanzar, pero también de algunos de los poemas que escribió loando las obras de sus amigos y para los concursos literarios o justas poéticas.

El segundo capítulo, «La autoría de Antonio Mira de Amescua: manuscritos autógrafos y atribuciones textuales», tiene dos propósitos: hacer un análisis de los manuscritos autógrafos

¹ Referencias: PID2019-104045GB-C51, PID2019-104045GB-C52, PID2019-104045GB-C53, PID2019-104045GB-C54, PID2019-104045GB-C55, PID2022-136431NB-C61 y PID2022-136431NB-C62.

que conservamos del accitano, cuyos resultados se volcarán en la base de datos AUTESO (*Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*), y llevar a cabo un exhaustivo estudio de los problemas de autoría que rodean su teatro. Para esta segunda cuestión nos hemos servido de las nuevas tecnologías, principalmente de estilometría, cuyos resultados hemos contrastado mediante el trabajo filológico tradicional, es decir, a partir de cuestiones temáticas, métricas, cronológicas o lingüísticas. Sin embargo, en algunos casos no hemos podido resolver los problemas y nos hemos limitado a dejar planteada la duda, pues o bien requieren de un exhaustivo estudio analítico de cada una de las piezas, cuyas dimensiones escapan de la pretensión inicial de esta tesis doctoral, o bien es muy difícil, por no decir imposible, sacar conclusiones de textos que han llegado, en más de una ocasión, en un único testimonio tardío y, en bastantes ocasiones, muy deturpado.

El tercer capítulo, titulado «El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica», es el más extenso porque comprende dos cuestiones fundamentales de la práctica teatral: la censura de sus obras y las fechas de representación que podemos conocer gracias a la documentación y las carteleras. Este apartado surgió con la idea inicial de mostrar el progresivo declive que padeció Mira de Amescua sobre los escenarios, con un número de representaciones cada vez menor en cada siglo hasta su desaparición absoluta en el actual. Fue un autor muy apreciado por el público en su tiempo, muy representado, y de ello es muestra el elevado número de licencias de representación y noticias escénicas que hemos conservado en comparación con otros dramaturgos de su época. Fue reduciéndose su fama y en los siglos siguientes no tuvo tanto protagonismo sobre las tablas; si lo tuvo, fue por medio de refundiciones de sus textos o atribuciones a otros escritores más famosos en ese momento. Así fue hasta el siglo XX, en el que solo se llevaron a cabo un par de representaciones de *El esclavo del demonio*, muriendo definitivamente en el siglo XXI.

Igualmente, el estudio de las censuras de los textos, para cuya elaboración nos hemos sumergido en los fondos del Archivo Histórico Nacional, nos ha proporcionado gratas sorpresas, como el descubrimiento de documentos inquisitoriales o el conocimiento de los aspectos más censurables del teatro de Mira. Desde luego, ambos apartados han sido de utilidad para conocer otros asuntos relacionados con la autoría o la cronología, así como para demostrar que Mira de Amescua no fue, ni mucho menos, un dramaturgo de segunda.

Nos ha parecido muy interesante, además, cerrar el capítulo con una entrevista a dos participantes en las funciones contemporáneas de *El esclavo del demonio* antes mencionadas, Jesús Caballero e Íñigo Echevarría, para que contaran su experiencia y sus sensaciones a la hora de representar a Mira y su consideración del teatro del granadino. Creemos que es un buen colofón a una parte que habla de puestas en escena.

El cuarto capítulo, «Cronología del teatro de Mira de Amescua», es un resumen cronológico de las obras que con más o menos fiabilidad podemos atribuir al accitano. Tomando como base criterios métricos, fue Vern G. Williamsen el primero en establecer una clasificación de este tipo; pero su aportación es muy temprana, de 1977, y desde entonces el corpus de textos amescuanos ha cambiado considerablemente y tenemos nuevos datos que pueden precisar las fechas límite de composición de algunas obras. Así, partiendo del trabajo de Williamsen, nos hemos propuesto hacer un listado cronológico que complete el anterior en la medida de lo

posible, teniendo en cuenta otros criterios como las fechas de los ejemplares, las fechas de las censuras o de las representaciones. En la mayoría de los casos no ha sido posible proponer una fecha única, de modo que nos hemos tenido que conformar con las fechas *a quo*, *ad quem* o ambas.

Por último, el capítulo quinto está conformado por un catálogo de los testimonios antiguos que se conservan de las obras atribuidas a Mira de Amescua y de las ediciones modernas que se han hecho de sus textos desde el siglo XIX. Antes de Aurelio Valladares se habían hecho otros trabajos bibliográficos del accitano, pero fue este el más importante, puesto que reunía firmas y una descripción detallada de las circunstancias de cada uno de los títulos, sus atribuciones en caso de tener más de una, sus peculiaridades, las dudas con respecto a las fechas de composición, etc. No obstante, consideramos que el trabajo de Valladares, a pesar de ser imprescindible y utilísimo, podía perfeccionarse. Lo más importante, lo que nos llevó a la elaboración de un nuevo catálogo, fue la consideración de nuevos títulos y el descarte de otros gracias a la investigación de los últimos años. Por otro lado, en medio de la era digital en la que estamos inmersos, nos parecía imprescindible añadir enlaces a las digitalizaciones de los documentos que las bibliotecas están llevando a cabo, así como a las ediciones digitales disponibles. En consecuencia, nos propusimos efectuar una bibliografía más completa, actualizada y modernizada de Mira.

Para concluir esta introducción, queremos insistir en la importancia que creemos tiene esta tesis doctoral en el estudio del poeta guadijeño Antonio Mira de Amescua, no solo por ser un estado de la cuestión de todo lo que hasta ahora conocemos, sino también por las novedades que aporta. En el futuro pretende ser una herramienta de consulta digital que pueda ir actualizándose con las nuevas aportaciones de la crítica, siempre al servicio de quien esté interesado en indagar más sobre un dramaturgo del Siglo de Oro tan fascinante como es Mira de Amescua. Tenemos un objetivo claro: devolverle el interés de los investigadores –como consiguió hacer Agustín de la Granja–, volver a situarlo en el centro de la crítica y, por qué no, llamar la atención de los profesionales de la escena para encontrarle un sitio en nuestros escenarios.

Capítulo 1

«A florecer las rosas madrugaron / y para envejecerse florecieron». Vida y muerte de Antonio Mira de Amescua

Figura que, pasando el tiempo engaña,
flor que marchita el caluroso estío,
ampolla hecha en el agua ya por frío,
correo de la muerte, débil caña;

sombra que hace tela de una araña,
ave ligera, despeñado río,
hoja del agua y veloz navío
que navega este mar a tierra extraña;

un punto indivisible, un breve sueño,
corrido sueño y muerte prolongada
es la vida del hombre desabrada.

¡Miserable de mí! Si es tan pequeño
el curso de mi edad, que es casi nada,
¿por qué pasé tan mal tan corta vida? (*No hay burlas con las mujeres*, acto II)

A pesar del empeño que puso Torcuato Tárrego en la búsqueda de la partida bautismal de Mira de Amescua, todavía se hallaba extraviada cuando Cotarelo elaboró una biografía del dramaturgo en 1931 y cuando esta fue reelaborada en 2002-2003 por Agustín de la Granja para su colección de ediciones. Entonces se desconocía la fecha exacta de su nacimiento, la cual se deducía únicamente a partir de dos expedientes de limpieza de sangre, uno de 1609, completo, y otro de 1631 que Fructuoso Sanz trasladó parcialmente en 1914, momento en el que se perdió. Según los datos extraídos de los testimonios de estos expedientes, se puede deducir que Mira habría nacido entre 1574 y 1579, pero Cotarelo dio como posibles las fechas de 1573, 1574 o 1575 porque en 1600 el granadino fue nombrado alcalde mayor de Guadix y para este cargo era necesario ser mayor de edad, es decir, tener veinticinco años cumplidos (2002: 10). Esta información era la recogida en el volumen II del *Teatro completo*, pero unos años más tarde, cuando salió publicado el volumen V, Agustín de la Granja y Roberto Castilla Pérez propusieron el día de la festividad de San Antonio Abad, 17 de enero, del año 1577 a partir de una hipótesis de Carlos Asenjo Sedano (1989: 15); sería improbable, en consecuencia, que la partida bautismal de 1584 hallada por Carmen Hernández Montalbán fuera de Mira (2011), puesto que en ese año tendría siete años y estaría comenzando su formación escolar. Pero veamos más detenidamente esta información porque, para poder hacerse una idea de todo esto, es necesario conocer los datos biográficos que se han ido recopilando a lo largo de los años.

Mesonero Romanos ya dio cuenta de los problemas existentes a la hora de construir una biografía del poeta y mencionó, asimismo, los elogios que este había recibido de sus contemporáneos, aprovechando para hacer el suyo propio:

Escasísimas son las noticias biográficas que han llegado hasta nosotros del doctor don Antonio Mira de Mescua o de Amescua, uno de los primeros poetas líricos y dramáticos de aquella época [...]. Este [Lope de Vega], Cervantes, Montalbán, Agustín de Rojas y don Nicolás Antonio, que le consagraron especiales y entusiastas elogios en diversas partes de sus obras, nos dejan ignorar absolutamente más circunstancias particulares de su vida [...]. Pero nos quedan sus obras y, aunque no todas ni reunidas en colección, son suficientes para conservarse, como poeta lírico y dramático, en el puesto distinguido que sus ilustres contemporáneos le concedieron. (1858: 7)

En efecto, a pesar de las grandes alabanzas de sus colegas –algunas de las cuales recogeremos–, muy poca información biográfica teníamos de Mira de Amescua más que la reunida en los dos expedientes de limpieza de sangre que se realizaron en 1609 y, con motivo de su decisión de ocupar el arcedianato de la catedral de Guadix, en 1631, en los cuales se especificaba que era hijo de Melchor de Amescua y Mira y de doña Beatriz de Torres Heredia:

Melchor de Amescua y Mira fue persona de gran cuenta en Guadix, donde residió toda su vida, en la parroquia mayor, llamada del Sagrario y en casa principal. Fue muy dado a fiestas caballerescas, como juegos de cañas, y sortija; pero hombre de bastante autoridad para ejercer los cargos de regidor, alcalde de aguas, de la Santa Hermandad y alcalde ordinario muchas veces. A Guadix vino, en buena o mal hora para ella, a vivir con un tío médico, llamado don Matías de Figueras, vecino de la parroquia de San Miguel, la joven doña Beatriz de Torres Heredia, de familia no vulgar ciertamente, aunque no abastada de bienes. Era natural de la villa de Berja, donde vivieron y murieron sus padres, el capitán Francisco de Heredia y doña Francisca de Morales. Por los años de 1567 desempeñaba Heredia los cargos de alcaide de la fortaleza de Salobreña y capitán de la gente de a caballo de la villa de Adra y su partido, cuando hizo heroica ofrenda de su vida por la patria en la noche de Navidad, que fue la del levantamiento de los moriscos de las Alpujarras. (Cotarelo y Mori, 1930: 470)

Resulta extraño que, siendo ambos solteros y de familias notables, los padres de Mira de Amescua nunca contrajeran matrimonio, lo que Cotarelo justifica mediante la suposición de la muerte prematura de la madre, quien no vuelve a aparecer en las pruebas documentales. Además, en el extracto de Tárrago, doña Antonia de los Ángeles, monja beata, afirmaba que «lo criaba un ama con mucho regalo», lo que significa que doña Beatriz ni siquiera pudo amamantar a su hijo. Sin embargo, como veremos más adelante, Beatriz pudo haber huido de Guadix, pero no hay constancia de su muerte, de manera que sorprende que tampoco tomara partido en la educación del niño, que corrió a cargo de su padre y las dos hermanas de este.

Por otro lado, el pequeño Antonio debió de nacer y ser criado en casa de Melchor, que se encontraba en la parroquia mayor de la ciudad, de modo que lo lógico es pensar que también habría sido bautizado en ella, pero no conservamos ni el registro de nacimiento ni la partida bautismal; según Tárrago, «los testigos manifiestan que nació en la parroquia mayor, pero no fue bautizado en ella», así que, «como hijo de contrabando, pudo ser bautizado fuera de la ciudad, en algún lugar vecino» (ibíd.: 12). Parece que hubiera un secreto oculto en estos hechos, el cual podría haber sido descubierto por Asenjo Sedano al suponer que la verdadera madre de Mira de Amescua pudo ser una esclava morisca apesada en las Alpujarras.

Tras el alzamiento de los moriscos en 1568, en Guadix se organizaron milicias urbanas formadas en su mayoría por personas influyentes de la ciudad. Una partida se dirigió al Puerto de la Ragua, donde se produjo una gran masacre, y los vencedores, entre los que estaban –junto a otros guadijeños– el doctor Matías Figueras, Gaspar Dávalos y Melchor de Amescua y Mira, vinieron cargados de prisioneros considerados «esclavos de guerra», en su mayoría mujeres y niños. Como demuestran las numerosas partidas de bautismo de estos años, muchas de las esclavas se convirtieron en concubinas de sus amos y madres de sus vástagos; este podría haber sido el caso de Ángela Micaela², esclava de veintiséis años que Melchor de Amescua había conseguido en la cabalgada a la Ragua y a quien dejó libre, tal como él mismo declaró en un documento de 1982 (Asenjo Sedano, 1996: 25-26). «Si don Melchor humilló a esta esclava hasta el extremo de dejarla embarazada y si más adelante –como en tantos casos– le “desagradó”, lo correcto para descargar su conciencia era otorgarle, sin más, la libertad, en lugar de “venderla por dinero”, lo que dejó de hacer en este caso» (Granja y Castilla Pérez, 2005: 8). Quizá Ángela Micaela fuera el «ama» que crio a Mira de Amescua «con mucho regalo».

Lo cierto es que las declaraciones de las personas consultadas en Guadix en 1609 son similares entre sí, e incluso insisten en haber visto a doña Beatriz embarazada: «el dicho doctor Mira es hijo de los dichos Melchor de Amescua y doña Beatriz de Torres porque lo hubieron siendo solteros, y es hijo natural. [...] este testigo vio preñada a la dicha doña Beatriz» (Castilla Pérez, 1998: 99). Pero ¿qué íbamos a encontrar en un expediente de sangre del hijo de una persona influyente? Casi todos los testigos coinciden en conocer los hechos por el progenitor, y está claro que Melchor de Amescua se cubrió las espaldas y que el asunto fue público y conocido por el vecindario. Sin embargo, es verosímil suponer también que firmarían de buen grado lo que otra persona habría puesto o declararían lo que les habrían dicho que tenían que testificar, haciendo un favor a la familia, que, no dudamos, sería bien recompensado (Granja y Castilla Pérez, 2005: 9).

Asimismo, se ha mencionado ya que doña Beatriz vivía con su tío, el doctor Matías Figueras. Pues bien, cuando este estaba a punto de fallecer, en 1577, dejó en testamento la casa en la que vivía con su sobrina, en la parroquia de San Miguel, a su hijo Marco Antonio Figueras, quien el 1 de febrero de 1578, «“como hijo y heredero del doctor Matías Figueras” arrienda “una casa principal que tiene por bajo de San Miguel, por un año, a don Francisco Pacheco de Bocanegra”» (ibíd.: 10). Esto supuso que Beatriz tuvo que marcharse de Guadix, de modo que, si no aparece en la documentación, no es porque hubiera muerto, como suponía Cotarelo, sino porque a partir de este momento se le perdió la pista. Como resultado, cabría la posibilidad de que Melchor hubiera aprovechado la ausencia de la dama para difundir el bulo de su maternidad, justo el año de 1577, aquel que Granja y Castilla Pérez consideran el del nacimiento del futuro escritor. «Si su madre fue realmente la morisca Arcángela Micaela, nunca lo sabremos; nadie hubiera aireado el asunto en 1577, porque esa “infamia” hubiera condenado al recién nacido al fracaso en una sociedad como la suya» (ibíd.: 16); sería preciso «hallar, en fin, la partida bautismal del niño, lo cual nunca será posible si alguien de la rama paterna la destruyó en defensa del buen nombre familiar y de la propia fama» (ibíd.: 10).

² Es Arcángela Angélica en el trabajo de Carlos Asenjo Sedano, *Notas para una biografía de Mira de Amescua* (1996: 26).

No podemos zanjar la cuestión sin ofrecer la otra posibilidad, que pone en duda la pureza de los ascendientes de doña Beatriz y, por tanto, su limpieza de sangre. En el expediente de 1609, Clemente de Castañeda, un testigo de Berja paisano de la familia de Beatriz, pecó de imprudencia al confesar que había cierta sospecha en torno a los orígenes de la abuela de la dama:

dijo que la dicha doña Beatriz de Torres por la parte de Cristóbal de Heredia, su padre, es, como tiene dicho, muy noble y cristiana vieja y por la parte de su madre, por no haberla conocido este testigo, no lo sabe. Antes ha oído decir a sus mayores y más ancianos que era buena gente, noble, y así en esta posesión la respetaban y tenían; y que oyó decir que la dicha Isabel Hernández le tocaba algo de morisco natural de los originarios desta villa. Así que este testigo nunca estimó ni tuvo a la dicha doña Beatriz de Torres en tal posesión.

Sin embargo, somos más partidarios de la propuesta de Asenjo Sedano porque consideramos improbable que el motivo por el que Melchor de Amescua no contrajera matrimonio con Beatriz fueran unos rumores infundados que circularían por la ciudad de ella y no por Guadix. Además, no tenemos ninguna prueba documental que sugiera que el testigo estaba en lo cierto y, en cambio, sí tenemos pruebas de que una esclava morisca se alojaba en casa de don Melchor.

Para mayor confusión, en 2011 Carmen Hernández Montalbán publicó una «posible partida bautismal del dramaturgo y poeta Antonio Mira de Amescua», encontrada en el Archivo Histórico Diocesano de Guadix y fechada en 1584. No obstante, suponemos que será la partida de otro Antonio que nació algunos años más tarde que el nuestro, pues, como indicamos al comienzo de esta biografía, 1584 es una fecha demasiado tardía si consideramos los datos biográficos fiables de que disponemos. Además, según el documento, el niño sería hijo de una esclava morisca propiedad de don Gaspar de Dávalos:

Enero de 1584 años.

En 21 de En[ero] de 1584 bauticé a Antonio, expósito de una morisca al t[iem]po que estaban encerradas en casa de don Gaspar de Dávalos. Nació circunciso, fue su compadre Anton[i]o M[ar]t[í]nez de Jerez. (2011: 364)

Es normal que en medio de este enredo la fecha de nacimiento del dramaturgo siga siendo una incógnita y responda a las suposiciones de sus investigadores, quienes se basan en distintas informaciones que, demostrado está, no son demasiado fiables. Asenjo Sedano localizó un documento de 1584 en el que

Melchor de Amescua, siempre en unión con sus hermanas, por el mucho amor que le tienen a su hijo y sobrino, respectivamente, han decidido que el niño Antonio Mira de Amescua curse la carrera eclesiástica, para lo cual, como es de rigor, deben afectar la cantidad necesaria que posibilite económicamente tal fin, y que se fija allí en cuatrocientos ducados, lo cual cumplen por medio de este documento, y para lo que ya habrían mantenido las oportunas conversaciones –que lógicamente serían anteriores– con el Sr. Obispo, a la sazón don Juan Alonso de Moscoso y López, doctor en teología. (1996: 24)

El texto original dice así:

Sean cuantos esta carta de donación vieren cómo nos, Melchor de Amescua y Mira y doña María de Mira y doña Isabel de Mira, vecinos desta ciudad de Guadix, hermanos, mayores que somos de veinticinco años, decimos que por cuanto todos tres tenemos mucho amor y voluntad a Antonio de Mira, hijo natural de mí el dicho Melchor de Mescua, habido sido yo como soy soltero y su madre soltera, el cual lo tenemos y ha sido siempre nuestra voluntad de que, mediante la voluntad de Dios Nuestro Señor, sea sacerdote, y para este efecto y que el dicho Antonio de Mira consiga lo susodicho y tenga con que sea sustentado y aumentado y bienes propios suyos, para ello por esta y que el muy ilustre y reverendísimo señor obispo de Guadix, dando principio a nuestra voluntad y propósito de que sea, hacemos al dicho Antonio de Mira, hijo de mí el dicho Melchor de Mescua y sobrino de las susodichas, desde hacer de corona y, como vaya teniendo estado y habilidad, darle los demás grados, y para el efecto otorgamos por esta carta que de libre y espontánea voluntad hacemos gracia y donación «buena, pura, perfecta» que llama el derecho entre vivos, dada de nuestra mano al dicho Antonio de Mira de cuatrocientos ducados para patrimonio suyo, los cuales se los damos y donamos en tres fanegas y media de tierras que todos tres tenemos y poseemos en la vega desta ciudad, en el Verzal debajo la acequia de Almecín, alinde de tierras de doña Sebastiana de Córdoba, y la acequia de Lupe, con una moraleda que está en estas propias tierras que hay veintitrés pies de morales, debajo de los dichos linderos, las cuales dichas tierras, con la dicha moraleda respeto de su bondad y sitio, valen los dichos cuatrocientos ducados de que le hacemos esta donación y estos bienes, todos tres los tenemos y poseemos como hijos y herederos de Antonio de Mira, mi padre, y entre nosotros los tenemos por indivisos y por partir y se los damos con todas sus entradas y salidas y usos y costumbres, servidumbres cuantos ha y haber debe y le pertenece de hecho y de derecho y por libre de censo y de otro gravamen que no lo tiene [...] Que es fecha y otorgada en la ciudad de Guadix, a 20 días del mes de febrero de 1584 años, siendo presentes por testigos el señor Francisco Arias Riquelme y Juan de Murcia y Francisco Jiménez, vecinos de Guadix, y lo firmamos de nuestros nombres.

[Firmado:] Melchor de Mescua y Mira. Doña Isabel de Mescua y Mira. Doña María de Mira.
Pasó ante mí, Rodrigo Mejías, escribano [firmado y rubricado]³. (AHPGu. XVI. 158)

Para el investigador, este documento situaría el nacimiento de Mira de Amescua en 1570, pues debía tener mínimo catorce años para emprender la carrera eclesiástica. Sin embargo, Castilla Pérez y Agustín de la Granja consideran que «la llegada al mundo de Antonio –fruto de joven soltera y rico hombre cuarentón– tuvo lugar exactamente el 17 de enero de 1577, por supuesto en el seno de la casa paterna y al amparo del mayor de los silencios» (2005: 8).

Los argumentos esgrimidos por Castilla Pérez y Granja resultan más convincentes, pues al contrario de lo que opinaba Asenjo Sedano, el año 1577 encajaría perfectamente con la fecha en que se comenzaban los estudios en la época de Mira de Amescua. El documento de dote da a entender que, en 1584, con siete años, Mira saldría de su casa paterna para iniciar su formación en Granada, donde aprendería «Letras y Virtud» en los Estudios de la Compañía de Jesús o sería acogido por el arzobispo de la ciudad, Juan Méndez de Salvatierra, en su casa, donde este tenía «ochenta muchachos de cinco hasta diez años, corderillos que criaba el buen pastor: dábales de comer, escuela y estudio» (*Historia eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada [...]*, 1638). También Lope de Vega entró con siete años al

³ Véase documento original en el [anexo 1](#).

servicio del obispo don Jerónimo Manrique, de modo que Mira aprendería «a leer, a escribir y a contar a la misma edad temprana que los restantes jóvenes de su generación, quienes –en función de las expectativas de vida– alcanzaban la madurez antes de lo que hoy suele pensarse» (Granja y Castilla Pérez, 2005: 14). Además, el propio Mira declaró su edad, cincuenta años, en el juramento que hizo *in verbo sacerdotis, tacto pectore* en 1627, lo que remontaría su nacimiento exactamente hasta 1577. En definitiva, el joven habría salido de casa a los siete años y se habría ordenado presbítero a los dieciséis y medio, solo un semestre después de haber alcanzado la mayoría de edad⁴.

En el otoño de 1587, con diez años y un buen conocimiento de la lengua latina, ingresó en el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, donde proseguiría «Mayores», perfeccionaría el latín y cursaría el resto de las asignaturas correspondientes al título de bachiller en Artes, el cual conseguiría en 1591, con catorce años. A Mira no le quedó más remedio que ser eclesiástico, así lo impuso su padre, pero terminó el bachiller demasiado temprano y pudo seguir estudiando, ya que el título habilitaba para la ordenación sacerdotal cuando se hubiera alcanzado la edad suficiente. Como era muy joven,

suponemos que antes de ordenarse sacerdote seguiría algún curso de teología en la Universidad de Granada (entre 1592-1593) y que, en el quinquenio siguiente, en la misma ciudad, alternaría su afición a las letras con diferentes cursos de derecho hasta 1598; al año siguiente se limitaría a mostrar «suficiencia» en Salamanca, obteniendo allí la prestigiosa graduación como doctor en leyes. Para todo ello tuvo por fuerza que frecuentar «muchas aulas, / adonde muchos doctores / asisten de ciencias varias» (*El animal profeta*, vv. 2671-2673). [...] los diferentes grados de estudios seguidos por Mira de Amescua debieron ser: primero *Latinidad y Retórica* en la Universidad de Granada; segundo, *Artes* en la Universidad de Alcalá; por último, *Cánones y Leyes* en la de Granada, desplazándose luego a Salamanca para convalidar el doctorado. De momento no queda otro remedio que creer en su declaración de 1627, pues nadie ha visto el apellido «Mira de Amescua» en los registros de matrículas de ninguna de las tres prestigiosas universidades donde asegura haberse formado». (Granja y Castilla Pérez, 2005: 16-17)

Sin embargo, a pesar de su juventud, creemos que Mira regresó a Guadix en el verano de 1592, un año después de finalizar el bachiller en Artes, con la intención de ordenarse sacerdote, pero no sería hasta dos semanas después de su decimosexto cumpleaños cuando recibiría el sacramento de la confirmación en su ciudad natal por parte del mismo obispo que años atrás

⁴ Lo cierto es que no está muy claro con cuántos años se alcanzaba la mayoría de edad porque había ordenamientos jurídicos distintos en cada reino; por ejemplo, la legislación fundamental castellana era la Nueva Recopilación de las Leyes de Castilla, aprobada en 1567 y vigente hasta 1805, que establecía la mayoría en veinticinco años. Cotarelo señaló esta edad, la misma que Melchor de Amescua y sus hermanas aseguraban tener en el documento de donación, pero Agustín de la Granja y Roberto Castilla Pérez creen que era a los dieciséis años (2005). Sin embargo, parece que la legalidad no siempre se correspondía con la práctica. De hecho, el Concilio de Trento (1545-1563) estableció las edades en que los seminaristas tomarían las órdenes tanto mayores como menores: «Ningún ordenado de primera Tonsura, ni aún constituido en los órdenes menores, pueda obtener beneficio eclesiástico antes de los catorce años de edad» (1785: 342; 349-350); en cuanto a las órdenes mayores, estipulaba que «ninguno en adelante sea promovido a subdiácono antes de tener veinte y dos años de edad, ni a diácono antes de veinte y tres, ni a sacerdote antes de veinte y cinco». De acuerdo con esto, Mira de Amescua habría nacido en 1570 –como sugería Asenjo Sedano–, pues en 1584, a la edad de catorce años, saldría de su hogar para iniciar sus estudios religiosos, algo que no encajaría con el resto de los datos extraídos de la documentación.

había orientado su enseñanza hacia el sacerdocio, don Juan Alonso de Moscoso. Dicho sacramento era obligatorio antes de recibir el orden sacerdotal, que Mira lograría, como ya señalamos, unos meses más tarde.

Esta reconstrucción cronológica del Antonio estudiante y, por ende, la propuesta de su fecha de nacimiento, no son datos fehacientes, pero sí probables. Lo que está claro es que en 1600 había finalizado sus estudios, incluso el doctorado, porque el 4 de septiembre de este año don Fernando del Pulgar, corregidor de Guadix, nombró teniente y alcalde mayor de ella «al señor doctor Antonio de Mira, abogado» (Cotarelo, 1931: 10-11).

No muchos meses después, el 8 de mayo de 1601, Mira fue nombrado por don Juan de Fonseca, obispo de la diócesis, para que en nombre de Su Ilustrísima fuera «a la ciudad de Baza a dar posesión del cargo de prior de aquella iglesia al licenciado Juan Ortega de Grijalba, en representación del doctor don Francisco de Solórzano, en quien el Rey había proveído dicho empleo» (ibíd.: 11):

Nos, don Juan de Fonseca, por la misericordia divina Obispo de las ciudades de Guadix y Baza, del Consejo del rey nuestro señor, etcétera, atento que su majestad ha hecho merced al doctor don Francisco de Solórzano de la prebenda de priorato de nuestra Santa Iglesia de la dicha ciudad de Baza y sobre ello se han hecho las diligencias necesarias y que por sus reales cédulas manda, mediante lo cual habemos hecho en dicho doctor don Francisco de Solórzano colación y canónica institución del dicho priorato y la habemos mandado dar posesión de él; y al haberla ido a la tomar en su nombre el licenciado Juan Ortega de Grijalba, Canónigo en nuestra Santa Iglesia de Baza, no la quisieron dar, y para que lo susodicho haya y tenga cumplido efecto y se dé la dicha posesión en aquella vía y forma que mejor hubiere lugar de derecho, damos y otorgamos nuestro poder cumplido, bastante, como en tal caso se requiere, al doctor Antonio de Mira, clérigo, presbítero, vecino desta ciudad, para que en nuestro nombre vaya a la dicha ciudad de Baza. Y si el licenciado Yegros, nuestro Provisor en ella, por ser canónigo de la dicha Iglesia o por otra cualquier causa, no quisiere dar luego la dicha posesión, el dicho doctor Antonio de Mira la pueda dar y dé al dicho licenciado Juan Ortega de Grijalba, en nombre del dicho doctor don Francisco de Solórzano, del dicho priorato, y sobre ello haga los autos y diligencias judiciales y extrajudiciales que convengan y sean necesarias, apremiando a los dichos capitulares y a las demás personas que convenga que lo hagan y cumplan, poniéndoles censuras, y agravarlas e invocar el real auxilio para lo que fuere necesario, y haga todo lo demás que convenga hasta tanto que el dicho Canónigo Juan Ortiz de Grijalba en el dicho nombre quede en la posesión del dicho priorato quieta y pacíficamente. Y en caso que al dicho doctor Antonio de Mira algún impedimento le sea puesto por el dicho Abad y Cabildo o por otra cualquier persona para dejar de dar la dicha posesión, siendo necesaria para que la dé, desde luego le nombramos por nuestro provisor de la dicha ciudad de Baza y su partido en lugar del dicho licenciado Yegros, a quien revocamos el dicho poder que para usar el dicho oficio le tenemos dado, y dejándolo en su honra y buena fama, mandamos no lo use hasta tanto que por nos otra cosa sea mandado. Y lo firmamos de nuestro nombre en el registro, en la ciudad de Guadix, a 8 días del mes de mayo de 1600 años. (Rodríguez Marín, 1918: 321-322)

Ese mismo año nuestro dramaturgo, probablemente siguiendo los designios de una vocación literaria, se fue a residir a Granada para buscar una ciudad con mayor actividad cultural, con academias poéticas y, sobre todo, dos corrales de comedias. Seguiría viajando a Guadix, lugar en el que, por estas fechas, se produjo el trágico acontecimiento de la muerte de su padre: el día del Corpus, 21 de junio de 1601, estaba la procesión realizando su salida de la

catedral cuando Gaspar Pachecho de Bocanegra y su criado, Luis Gómez, asestaron a Melchor de Amescua varias estocadas; el moribundo fue llevado de inmediato a su casa y pudo hacer testamento antes de morir, por el cual, tras enumerar meticulosamente sus deudas, declaró como únicas herederas a sus dos hermanas, sin mencionar siquiera a su hijo, aunque, eso sí, dejando a elección de ellas el compartir los bienes con algún sobrino.

El año siguiente, 1602, es aquel en que nuestro poeta conoció a Lope de Vega. Mira seguía viviendo en Granada cuando Lope viajó desde Castilla en la estela de su amante de aquel entonces, la actriz Micaela de Luján.

Aunque Mira no vio ninguno de sus poemas impresos hasta 1605, con la publicación de *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, se había granjeado cierta fama como poeta y es de suponer que sus composiciones circularan manuscritas. Por otro lado, ya le había picado el gusanillo del teatro para entonces y llevaría tiempo escribiéndolo, porque aparece citado como dramaturgo por Agustín de Rojas Villandrando en su «Loa de la Comedia», en el libro I de *El viaje entretenido*, el cual salió publicado en su miscelánea de 1603, pero sería anterior en varios años a dicha fecha. Sin embargo, estamos seguros de que el Fénix de los Ingenios aprovechó su estancia en Granada para fortalecer esta inclinación:

El tiempo es breve y yo largo,
y así he de dejar por fuerza
de alabar tantos ingenios
que en un sinfín procediera.
Pero de paso diré
de algunos que se me acuerdan
como el heroico Velarde,
famoso Micer Artieda,
el gran Lupercio Leonardo,
Aguilar el de Valencia,
el licenciado Ramón,
Justiniano, Ochoa, Cepeda,
el licenciado Mejía,
el buen don Diego de Vera,
Mescua, don Guillén de Castro,
Liñán, don Félix de Herrera,
Valdivieso y Almendárez,
y entre muchos, uno queda,
Damián Salustio del Poyo
que no ha compuesto comedia
que no mereciese estar
con las letras de oro impresa, [...]. (Madrid, Imprenta Real, 1603)

Cotarelo afirmaba no saber qué obras dramáticas de Mira de Amescua se habrían llevado a los escenarios antes de 1603, pues la más antigua de la que él tenía conocimiento era *La rueda de la Fortuna*, representada en Toledo por la compañía de Juan de Morales en la primavera de 1604. Sin embargo, un vistazo a las noticias escénicas recogidas en el capítulo 3 de este trabajo, revela que *La rueda de la Fortuna* también se representó en 1602 por Alonso de Riquelme en

el corral de Granada; igualmente, otras escenificaciones se hicieron en este mismo año: en mayo, *Los caballeros nuevos y carboneros de Francia* en el corral de Ávila por Antonio Granados, y en junio, *Los mártires del Japón* y *El conde Alarcos* por la compañía de los Españoles también en el corral de Ávila. Parece que en 1602 Mira ya era poeta dramático y el encuentro con el Fénix solo intensificó su afición. Por cierto, a pesar de la buena relación que a partir de este momento existió entre ambos, Lope se burló de lo ocurrido en una representación de *La rueda de la Fortuna* en una carta al Duque de Sessa, en agosto de 1604, donde contaba que el público toledano, en medio de la función llevada a cabo por la compañía de Juan de Morales, empezó a silbar fuertemente ante una escena en la que un rey pega a su mujer; se comunicó en el patio la prohibición de estos silbidos y, puesto que los espectadores no podían hacer ruidos con la boca, comenzaron a hacerlos con el trasero:

[...] representa Morales; silba la gente; unos caballeros están presos porque eran la causa desto; pregónese en el patio que no pasase tal cosa, y así apretados los toledanos por no silbar, se peen, que para el alcalde mayor ha sido notable desacato, porque estaba este día sentado en el patio. Aplacó esto porque hizo *La rueda de la Fortuna*, comedia en que un rey aporrea a su mujer, y acuden muchos a llorar este paso, como si fuera posible. (Arellano, 2017: 62-63)

El Fénix influyó notablemente en la escritura de Mira de Amescua, pero nos parece demasiado exagerada la afirmación de Cotarelo: «Mira no es más que un discípulo y continuador de Lope de Vega. No introdujo ningún cambio en la manera de concebir y presentar el drama nacional» (1931: 88). La visita de Lope también fue el inicio de una amistad y un continuado intercambio de alabanzas que comenzó al regresar a Castilla, cuando le dedicó a Mira un emotivo soneto en agradecimiento por su buen recibimiento en la ciudad andaluza:

Al doctor Mira de Mescua

Viendo que iguala en su balanza Astrea
los rayos y las sombras desiguales,
Dauro no ha reparado en las señales
de la extranjera Vega que pasea.
Mas ya que el oro que le dais emplea,
en mis arenas a la Libia iguales,
florecerán mi Vega sus cristales,
y vos mi ingenio, de mi mundo idea.
A que sois primavera me resuelvo,
por quien las flores que perdí restauro:
tal abundancia vuestro ingenio cría.
Y así en tanto que al patrio Tajo vuelvo,
serán entre los márgenes del Dauro
las flores vuestras y la Vega mía. (Soneto CLXV, *Rimas*)

Los pequeños éxitos que había cosechado en Granada no satisfarían la ambición literaria de Mira, quien habría encontrado en el teatro su verdadera vocación, de manera que, en 1606, con cierta fama como poeta dramático, se trasladó a la Corte, que ya se había establecido de forma definitiva en Madrid. Una vez allí, intentó encontrar trabajo en alguno de sus tribunales civiles o eclesiásticos, motivo por el cual el procurador Jerónimo de Madrid, «en nombre del

doctor Antonio de Mira y Amescua, residente en Corte de Su Majestad y vecino de Guadix», pidió, con fecha de 9 de junio de 1607, el traslado de la certificación de su nombramiento como teniente de corregidor y alcalde mayor de Guadix en 1600:

En la ciudad de Guadix, a 4 días del mes de septiembre de 1600, el señor don Fernando del Pulgar, corregidor desta ciudad de Guadix con las demás de su corregimiento, nombró por su teniente y alcalde mayor desta ciudad de Guadix y su jurisdicción al señor doctor Antonio de Mira, abogado, y le dio poder y comisión, la que su merced de su majestad tiene, para que use y ejerza el dicho oficio de tal alcalde mayor, haciendo y proveyendo cualesquier autos y sentencias y despachando cualesquier negocios así civiles como criminales; y mandó a cualesquier personas guarden al dicho señor doctor todas las franquezas y libertades que a los tales alcaldes mayores se acostumbran y suelen guardar, acudiendo con los derechos que se suelen acudir, y por el presente apruebo y ratifico cualesquier autos que haya hecho en cualesquier negocios. Y lo firmó de su nombre, siendo testigos el Racionero Orduña y Pedro Martínez y Juan García, vecinos de Guadix.

[Firmado:] Don Fernando del Pulgar. Marco Antonio de Pisa, escribano público. (Castilla Pérez, 1998: 29)

Nuestro dramaturgo no consiguió sus objetivos. No triunfó en la Corte y, al cabo de dos años, regresó a Granada porque obtuvo una de las plazas de la Real Capilla que en la catedral fundaron los Reyes Católicos, en sustitución del fallecido Pedro Muñoz de Espinosa. Fue propuesto para ella por Felipe IV en Real provisión firmada en Segovia a 1 de septiembre de 1609 (Cotarelo y Mori, 1930: 476):

Don Felipe, etc. Muy reverendo en Cristo padre Arzobispo de Granada, de mi Consejo, o a vuestro Provisor o Vicario General... Sabéis como yo soy patrón de la capilla que fundaron y dotaron en esa ciudad los Católicos Reyes, don Fernando y doña Isabel, que santa gloria hayan, y como a tal me pertenece la presentación del capellán mayor, capellanes y oficiales della; y que por fallecimiento del doctor Pedro Martínez de Espinosa, está vaca la capellanía que tenía en dicha capilla. Por la presente, siendo el doctor Mira de Amescua clérigo presbítero hábil y suficiente, y concurriendo en su persona las calidades que se requieren conforme a las constituciones de la dicha capilla y el estatuto que dispone que los presentare a las dichas capellanías sean cristianos viejos limpios sin ninguna raza de linaje de judíos y no de otra manera, y no teniendo el dicho doctor Antonio de Mira otra capellanía, dignidad ni beneficio alguno en las iglesias de ese reino, y si lo tuviere, vacando aquel para que en su lugar se provea otra persona, le presento a la dicha capellanía de la dicha Capilla Real de Granada para ser instituido en ella en lugar del dicho doctor Espinosa. Y os ruego, exhorto y requiero que presentándose el dicho doctor Mira de Amescua ante vos esta mi carta dentro de treinta días contados desde la data della en adelante, si pidiera diligente examinación, sobre que estrechamente os encargo la conciencia, hallaredes que es clérigo presbítero hábil y suficiente y que concurren en él las dichas calidades, especialmente lo que toca a la limpieza de su linaje, que como dicho es sea cristiano viejo, limpio, sin ninguna raza de linaje de judíos, le hayáis por presentado a la dicha capellanía y le hagáis colación y canónica institución della, la cual así hecha mando al capellán mayor y capellanes de la dicha capilla que yendo el dicho doctor Mira a servir y residir en ella dentro de otros treinta días después que le instituyéredes en adelante, le den la posesión della y le dejen y consientan entrar y estar en la dicha capilla a todas horas y divinos oficios que en ella se dijeren y celebraren y a las otras que en ella se hicieren; y sirviéndola como es obligado, le hagan acudir con los frutos, rentas, proventos y emolumentos a ella anejos y pertenecientes y le hagan guardar todas las honras, gracias, mercedes, franquezas y libertades, preeminencias y otras cosas que por la dicha causa debe haber y gozar y le deben ser

guardadas, todo bien y cumplidamente sin faltarle cosa alguna. Y mando al dicho doctor Mira que dentro del dicho término la vaya a servir y sirva y resida en la dicha capilla según y como las constituciones de ella lo disponen, so pena que no lo haciendo así ni concurriendo en su persona las dichas calidades, especialmente lo que le toca a la limpieza de su linaje, aunque vos le instituyáis en la dicha capellanía, quede vaca para presentar a ella otra persona, y en tal caso mando al dicho capellán mayor y capellanes que no le acudan con los réditos, proventos y emolumentos a ella anejos y pertenecientes. Dada en Segovia a 1º de septiembre de 1609 años.

[Firmado:] Yo el Rey. El Patriarca. El licenciado Núñez de Bohórquez. El licenciado don Álvaro de Benavides. El licenciado don Fernando Carrillo. Yo, Francisco González de Heredia, secretario del rey nuestro señor, la hice escribir por su mandado. (Castilla Pérez, 1998: 30-31)

Por mandato del Rey, don Pedro de Castro y Quiñones, Arzobispo de Granada, se encargó de recoger las pruebas necesarias para demostrar la limpieza de sangre de Mira de Amescua, nombrando como juez del caso al Racionero de la Catedral de Granada Francisco Téllez de Sosa. Fueron interrogados doce testigos en Guadix, seis en Baza y cinco en Berja, a pesar de que en un principio solo iban a hacerse las averiguaciones en las dos primeras ciudades, lugares de nacimiento de Mira y su padre y de doña Beatriz de Torres, respectivamente; se añadió Berja a la lista porque de allí eran los ascendientes de Beatriz, desconocidos para los vecinos de Guadix y también para los de Baza, quienes solo los conocían de oídas. Una vez respondieron el interrogatorio todos los testigos «de declaración» y «de información», el racionero Téllez dio por terminado el proceso y emitió un juicio favorable para que se concediera la capellanía a nuestro dramaturgo.

A finales de ese mismo año Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde de Lemos, fue nombrado virrey de Nápoles, acontecimiento decisivo en la vida de Mira de Amescua porque dirigiría su camino durante los años siguientes. El Conde de Lemos no pudo disponer su salida hasta varios meses más tarde, a mediados de 1610, y aprovechó este tiempo para proveerse de un buen séquito que lo acompañara en una misión tan importante. Nombró secretario de Estado y Guerra al poeta Lupercio Leonardo de Argensola y le encargó que eligiera los demás oficiales de la Secretaría y otros cargos; los primeros fueron su hijo Gabriel Leonardo de Albián y su hermano Bartolomé Leonardo, mientras que los otros cargos los ocuparon amigos suyos,

en general personas obscuras e insignificantes, como fueron un don Francisco de Ortigosa, a quien Pellicer y Navarrete llaman «singular y desgraciado ingenio», única noticia que de él tenemos; un Gabriel de Barrionuevo, que ambos autores suponen famoso por sus «sazonados entremeses», pero de quien solo se conoce uno (si es que es suyo) titulado *El triunfo de los coches*; un don Antonio Laredo y Coronel, «de felicísima vena» pero de quien no se conoce un solo verso, y un don Diego Duque de Estrada, especie de pícaro o aventurero, según él mismo se retrata en una pretensa autobiografía, llena de embustes y patrañas. (Cotarelo y Mori, 1930: 480)

No estuvo muy bien formada la corte literaria que acompañó a Nápoles al Conde de Lemos, quien salió de Madrid con toda su familia y gran séquito el 17 de mayo de 1610. La única persona de gran valía que escogieron los Argensola fue Antonio Mira de Amescua, para lo que tendría que solicitar una dispensa de residencia por el tiempo que durara el viaje. En cuanto a la ocupación de la Capellanía de Granada, afirma Cotarelo que hubo de ser fácil «tomar la posesión en enero y hallarse holgadamente en Madrid en mayo» (ídem); sin embargo, Mira partiría a Nápoles por su cuenta a finales de año porque antes tenía que arreglar unos asuntos

en Guadix: el 3 de octubre de 1610 liquidó tanto la indemnización con que a él y a sus tías se había compensado el asesinato de don Melchor como las tierras que heredó de ellos, «unas diez fanegas, poco más o menos, a cambio de quince ducados de censo en cada año, a cobrar el día de año nuevo» (Castilla Pérez, 1998: 35). Asimismo, el 3 de noviembre de 1610 otorgó desde Granada un poder a dos clérigos guadijeños, Jerónimo de Molina y Asensio de Molina, para que vendieran todo lo que tenía en la ciudad. Seguramente el poeta necesitara todo el dinero posible para su largo viaje a Italia, porque no creemos que su intención fuera no volver nunca más a su tierra.

Es curioso que los hermanos Argensola dejaran fuera a personas ilustres que deseaban ir con el Conde de Lemos, como Cervantes o Góngora. El autor del *Quijote*, cuyo protector era, además, el Conde, se quejó en *El viaje del Parnaso* (1614) de las promesas incumplidas de los «seleccionadores»:

Que no me han de escuchar estoy temiendo...
Que no sé quién me dice y quién me exhorta
que tienen para mí, a lo que imagino,
la voluntad como la vida corta.
Que si esto no fuera, este camino
con tan pobre recámara no hiciera,
ni diera en un tan hondo desatino.
Pues si alguna promesa se cumpliera
de aquellas muchas que al partir me hicieron,
lléveme Dios si entrara en tu galera.
Mucho esperé, si mucho prometieron;
más podrá ser que ocupaciones nuevas
les obligue a olvidar lo que dijeron. (Cotarelo y Mori, 1930: 480)

Asimismo, mencionó a Mira en otro pasaje en el que Mercurio se ofende por las dudas de que los Argensola quisieran, en unión con otros poetas buenos, rechazar la acometida de los malos, que querían apoderarse del Parnaso; la idea pasaba por recoger a los hermanos de Nápoles:

«Ninguno», dijo, «me hable de ese modo,
que si me desembarco y los embisto,
¡voto a Dios! que me traiga al conde y todo»;
y prosiguió diciendo: «El doctor Mira,
apostaré, si no lo manda el conde,
que también en sus puntos se retira.
Señor galán, parezca, ¿a qué se esconde?
Pues, a fe, por llevarle, si a él no gusta,
que no le busque, aceche ni le ronde. (ibíd.: 483)

Góngora, por su parte, escribió un soneto entre burlón y desolador:

El conde mi señor se fue a Nápoles;
el duque mi señor se fue a Francia:
príncipes, buen viaje, que este día

pesadumbre daré a unos caracoles.
Como sobran tan doctos españoles,
a ninguno ofrecí la musa mía;
a un pobre albergue sí, de Andalucía,
que ha resistido a grandes, digo, soles.
Con pocos libros libres (libres, digo,
de expurgaciones) paso, y me paseo,
ya que el tiempo me pasa como higo.
No espero en mi verdad lo que no creo:
espero en mi conciencia lo que sigo,
mi salvación, que es lo que más deseo. (BVMC, 2004)

En todo caso, Mira de Amescua se fue a Nápoles y estuvo residiendo allí durante seis años, hasta 1616, cuando regresaría a Madrid para vivir sus mejores años como escritor. Es posible que esta estancia en la ciudad italiana influyera en sus composiciones, no solo por conocer de primera mano otro país y sus costumbres, sino también porque pudo haber consultado la biblioteca de Gonzalo Fernández de Córdoba o el Gran Capitán, virrey de Nápoles entre 1504 y 1507, de quien, al parecer, era descendiente lejano (García Godoy, 2001: 17). En todo caso, es un gran desconocimiento el que tenemos de la figura del dramaturgo durante estos años, y suponemos que su partida afectó a la difusión de su teatro porque, entre otros motivos, perdería reputación, sus comedias se atribuirían a otros dramaturgos y no escribiría nuevos textos que se pusieran en circulación.

No se vuelve a tener noticia suya hasta el 26 de febrero de 1615, cuando, a través del secretario del Conde de Lemos, el poeta solicitó que se le diera el salario correspondiente al cargo de Ecónomo de la diócesis de Tropea (Calabria):

Capellán Mayor: Su Excelencia dice que Vuestra señoría informe de lo contenido en este memorial del doctor Mira en que pide se le haga bueno el salario de Ecónomo de Tropea hasta que el Obispo tome la posesión de aquel obispado, sin embargo de la orden que se dio por Collateral para que no ejercitase el economato. De Palacio 26 de febrero 1615. (Castilla Pérez, 1998: 36)

A punto de regresar a su país, Mira recibió la respuesta:

Su Excelencia dice que del dinero que meterá en esa Tesorería Marco Tormaquelo, pague a Vuestra Señoría al doctor Mira de Mescua sesenta y tres ducados que ha de haber del salario del ecónomo de Tropea conforme a una certificatoria de la Regia Cámara de la Sumaria despachada a siete deste mes, la cual manda Su Excelencia que se ejecute no embargante que no se haya sacado libranza en virtud de la certificatoria, que respecto de la brevedad del tiempo se dispensa agora en esto, que después se sacarán los recados en forma y se darán a Vuestra Señoría para su cautela. Palacio a 11 de junio de 1616. (ídem)

No sabemos el contacto que el accitano tuvo en estos años con sus colegas españoles, suponemos que poco o ninguno, pero quizá se mantuvo más cerca de Cervantes por la relación de este con el de Lemos, debido a que fue mencionado en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615):

Pero no por esto, pues no lo concede Dios todo a todos, dejen de tenerse en precio los trabajos del doctor Ramón, que fueron los más después de los del gran Lope; estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez; la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación; [...] que todos estos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.

El viaje de vuelta a España se produciría a finales de 1616, porque el 25 de noviembre se tuvo que firmar en Nápoles una letra para que Mira pudiera cobrar su salario una vez estuviera en Madrid; y en cuanto llegó, lo primero que hizo fue acudir a un notario con esa letra original para obtener su dinero e instalarse en la capital:

[...] en la villa de Madrid, a diez días del mes de Febrero de mil y seiscientos y diez y siete años, ante mí el escribano público y testigos infraescritos pasó el doctor Antonio Mira de Mescua, vecino de la ciudad de Guadix, clérigo presbítero capellán de su majestad. Y dijo y otorgó que se daba y dio por contento y pagado a su voluntad del señor Antonio Jorge de Negro, Genovés, vecino desta ciudad de Madrid de seis mil y cuatrocientos reales castellanos que le ha pagado y pagaron en virtud de una carta dado por Juan Bautista Suprani en Nápoles, en favor del dicho señor don Antonio Mira de Mescua y sobre dados en esta que fue aceptada según por la dicha letra parece, cuyo tenor sacado de su original de este 1616 a 2 de noviembre de Nápoles. (Castilla Pérez, 1998: 39)

Dos meses más tarde firmó una carta de obligación por la que se comprometía a pagar a Felipe de Vergara y Juan de Arenal, mercaderes, quinientos treinta y un reales, con los que seguramente alquilaría la casa de la calle del Infante, de la que hablaremos más adelante:

Sean cuantos esta carta de obligación vieren cómo yo, el doctor don Antonio Mira de Mescua, clérigo presbítero capellán de Su Majestad, residente en esta villa de Madrid, otorgo y conozco por esta carta que me obligo con mi persona y bienes espirituales y temporales, muebles y raíces habidos y por haber de dar y pagar y que pagaré realmente y en efecto a Felipe de Vergara y a Juan de Arenal, mercaderes y residentes desta dicha villa, y a cada uno por *solidum* y a quien el poder de cualquier dellos diéredes, a saber, quinientos treinta y un reales los cuales les debo [...] Otorgó así ante el presente escribano público y testigos de sus escritos, en la villa de Madrid, a veinte y nueve días del mes de abril de mil y seiscientos y diez y siete años, siendo presentes por testigos Cristóbal de Morón y Juan de Ortega Barahona, que juraron en forma de derecho conocer al dicho otorgante y ser el contenido en esta escritura y que se llama del mismo nombre que en ella se declara, y así mismo fue testigo Juan López, residentes y estantes en esta Corte. Firmolo el otorgante.

[Firmado:] El doctor Mira de Amescua. (ibíd.: 39-40)

No le costó mucho a Mira de Amescua volver a hacerse un hueco en la intensa vida literaria de Madrid; de hecho, en los años siguientes se convertiría en un poeta dramático de gran éxito, atractivo para los directores de escena, para el público y para sus compañeros de profesión, de quienes acumularía multitud de elogios. Son años, además, en los que actuó como censor de las obras de otros escritores, mientras las suyas eran también censuradas, y participó en prólogos con poemas laudatorios, como el que le dedicó en 1618 a *Muerte de Dios por vida del hombre*, de fray Hernando de Carmago, donde también habían escrito poemas otros autores tan elevados como Lope de Vega, José de Valdivieso, Vélez de Guevara, Guillén de Castro y Vicente Espinel. La décima amescuana versa así:

¿Qué cisne es este que canta
la muerte de nuestra vida
con vos tan enternecida
que la tierra y el cielo encanta?
Nuevos pasos de garganta
con dulces finales suenan
y en todo el orbe resuenan,
dando voces de tal suerte
que cuando repiten «muerte»
el mundo de vidas llenan. (Cotarelo y Mori, 1930: 484)

Pero que Mira estuviera sumido más que nunca en el mundo literario y cultural de la Corte no quiere decir que desatendiera sus obligaciones eclesiásticas o, mejor dicho, sus finanzas, puesto que supo mantenerse solo y, que sepamos, no necesitó de la ayuda de ningún mecenas.

El 9 de diciembre de 1618 el Arzobispo de Granada, en ese momento don Felipe de Tasis, le envió una carta a Madrid comisionándolo para que se encargara de hacer las averiguaciones correspondientes sobre la limpieza de sangre de fray Andrés Muñoz, quien había sido presentado en una capellanía de la Capilla Real de Granada; se conserva, así, su valoración personal autógrafa como juez, fechada el 24 de abril, ya que en este tipo de declaraciones no participaban los escribanos ni los notarios:

Por mandado y comisión de Vuestra Señoría Ilustrísima, hice con todo rigor y diligencia, en Madrid, Sigüenza y otras partes, las informaciones del licenciado fray Andrés Muñoz, presentado a una capellanía de la real Capilla de Granada; por escrito (con el número de sesenta testigos, como vuestra señoría ilustrísima verá) y a boca con más de otros sesenta que en días de fiesta y a la salida de misa hablaba inquiriendo la limpieza del dicho y nemine discrepante; averigüé que es cosa llana y asentada que es limpio cristiano viejo sin raza de moro ni judío; y así por esto como por el acto próximo a ser fraile de la religión de Su Majestad, le tengo por benemérito y capaz de cualquiera prebenda, dignidad y oficio en que se requiera limpieza. Y este es mi parecer.

Solo hay contra esto (si bien me parece que no obsta) que al dicho licenciado fray Andrés hizo los días pasados Su Majestad merced de una plaza de capellán de honor en su Real Capilla de Palacio, y habiéndole dado informante y vistas las pruebas por el capellán mayor y capellanes, le han suspendido hasta ahora el darle posesión; aunque no hay auto en que declaren no debérselo dar, pero se le han dilatado, y yo cuando supe esto hice diligencia por saber de raíz y con fundamento el caso; y parece que habiendo el dicho fray Andrés acusado un enemigo suyo que vivía en la villa de Priego donde es originario; el informante que no le debiera ser afecto lo primero que hizo fue verse con el acusado y pedirle testigos de su madre, y el enemigo le trujo por testigos a un deudo suyo, a una mujer y a un pastor, los cuales dijeron que no tenían por limpio al dicho licenciado; y con el dicho de estos tres aunque hubo, a varios que pasaban las pruebas; otros no quisiesen pasarlas; así el capellán mayor opuso dar segundo informante, diciendo que no se usaba en la capilla y que no era bien introducirlo; quejose al juez el pretendiente y tomaron por medio proveerle en el patrimonio real para que hiciese pruebas otra vez; y entiendo a lo que puedo colegir de lo que he oído al Patriarca y capellanes que es para que saliendo buenas las informaciones se le dé acá también posesión; aunque esto no me lo han dicho expresamente, pero colíjolo yo de lo que me han dicho y el mismo pretendiente se va con este ánimo y satisfacción, teniéndolo por seguro.

Y esto es puntualmente lo que pasa, y es sin duda alguna que es cristiano viejo y merecedor de la prebenda y merced que Su Majestad le hizo, y este es mi parecer, salvo el de Vuestra Señoría Ilustrísima que es el que se ha de mandar.

En Madrid, a 24 de abril 1618.

[Firmado:] El doctor Mira de Amescua. (Castilla Pérez, 1998: 42-43)

En 1619, debido a que por su ausencia no había recibido las prebendas de su capellanía granadina, Mira envió un poder a Juan de Fonseca con el que lo autorizaba para cobrar dichas cantidades, pero como vivía en Madrid y el cargo exigía la residencia, «pues si se concedía dispensa para uno, la misma razón había para otros, y llegaría el caso de que no hubiese quien dijese las misas y demás preces para las que habían fundado los Reyes Católicos su Capilla» (Cotarelo y Mori, 1930: 486), los otros capellanes protestaron y el Arzobispo le denegó el pago. Aunque en un documento del 12 de marzo aparece con el nuevo título de «Capellán del señor Infante Cardenal», don Fernando de Austria, «quien muy joven recibiría el capelo cardenalicio y el báculo de la diócesis de Toledo» (Castilla Pérez, 1998: 47), el poeta debía de estar en una situación económica algo complicada, porque se propuso conseguir la permuta del cargo por otro semejante. Así fue cómo el 30 de octubre, junto al doctor Bartolomé de Llerena, se presentaría ante un escribano para hacer llegar al rey la siguiente petición, mediante la cual pretendía disfrutar de una prebenda similar a la de Granada, sin residencia, por no tener intención de volver a Guadix a corto plazo:

El doctor Bartolomé de Llerena, canónigo magistral de la Iglesia Catedral de Almería, dice que estando en esta Corte asistiendo a la Congregación del Estado Eclesiástico, Vuestra Majestad fue servido hacerle merced de presentarle a una canonjía de la Iglesia Catedral de Guadix, de que hasta ahora no se le ha hecho colación ni dado la posesión, a instancia de su Iglesia, por excusar el inconveniente de haber de venir otro a la Congregación; y por ser natural de Granada y haber leído en aquella Universidad, desea residir allí para aprovechar en ella continuando la lección de Cátedras y para poder acudir a su madre, que la tiene en aquella ciudad, atento a lo cual, suplica a Vuestra Majestad se sirva de hacerle merced de presentar a la dicha canonjía de Guadix al doctor Antonio Mira de Mescua, capellán de la Capilla Real de Granada, y a él a la capellanía que vacará por su promoción, y el dicho doctor Mira lo suplica a Vuestra Majestad por ser natural de Guadix y no haberse hallado bien de salud en Granada, y ser ambas prebendas de una misma renta, y estar con esto los dos cada uno en su natural y con más ocasión de acudir continuamente al servicio y residencia de la dicha Iglesia y capellanía.

[Firmado:] El doctor Mira de Amescua. El doctor Llerena. (ibíd.: 48)

Al no recibir noticia durante mucho tiempo, el 16 de septiembre de 1620 pidieron que se respondiera a la petición, pero la respuesta que llegó casi un año más tarde, el 31 de agosto de 1621, no fue la que esperaban y obligó a Llerena a tomar canonjía en la catedral de Guadix, donde, por capricho de la vida, volvería a coincidir con Mira de Amescua al cabo de una década:

Que se consulte la permuta que se pidió entre el doctor Mira de Amescua, capellán de la Capilla real de Granada, con el doctor Llerena, canónigo de Guadix, por las causas que los dos han representado, haciendo cada uno dejación primero de su prebenda en manos de Su Majestad y dándoles de nuevo sus presentaciones. (ibíd.: 55)

Habiéndose notificado al doctor Mira de Amescua que vaya a residir en la Capilla Real de Granada, donde es capellán, se excusa con decir que con licencia de Su Majestad tiene tratado de permutar su prebenda con el doctor Llerena, canónigo de esa Iglesia, y los despachos para ello están firmados de Su Majestad, y no acude a llevarlos ni desiste de la permuta, y así él está embarazado sin saber cuál de las prebendas se ha de disponer de ir a servir; y habiéndose visto en la Cámara, se ha acordado que Vuestra Señoría haga notificar al dicho doctor Llerena que dentro de treinta días acuda a tomar sus despachos para que este negocio corra y la capilla no se esté falta de un ministro; y de lo que respondiere mandará Vuestra Señoría enviarme testimonio para que acá se tome la resolución que más convenga. Guarde Dios a Vuestra Señoría muchos años. De Madrid 31 de agosto 1621.

[Firmado:] Jorge Tovar, Sr. Obispo de Guadix. (idem)

Mira, por su parte, había sido apremiado por sus superiores para regresar a Granada, pero estaba muy bien en la Corte, disfrutando de su fama como escritor, y debió de inventarse una nueva patraña para no regresar, ya que el 23 de marzo del año siguiente, 1622, el rey escribió al presidente de la Chancillería de Granada para que investigara si era pertinente permutar la capellanía del accitano con otra que poseía Andrés de Bracamonte. Finalmente, el informe fue favorable a Bracamonte y Mira se entendió con él «para que le diese 200 ducados de pensión anual sobre un beneficio simple en la iglesia de Medina Sidonia, diócesis de Cádiz, que en todo valía más de 600 ducados anuales, cediéndole, en cambio, su capellanía de Granada» (Cotarelo y Mori, 1930: 488). Por tanto, Mira continuaría en la Corte al servicio del Cardenal Infante y se quitaría un gran peso de encima al liberarse, durante algún tiempo, de las responsabilidades eclesiásticas que había adquirido en su tierra natal.

Quizá los problemas económicos que atormentaron a Mira en esos años tuvieran algo que ver con la situación que estaba viviendo en la casa que tenía alquilada y en la cual residía, aquella que, curiosamente, había pertenecido y pertenecería de nuevo a la última amante de su buen amigo Lope de Vega, Marta de Nevares Santoyo, *Amarilis* en el universo poético del Fénix. Marta, con tan solo trece años, fue entregada por sus padres a Roque Hernández de Ayala, un hombre de armas arrimado a la nobleza que, tras introducirse en el mundo de los negocios, acabó arruinado; sin embargo, antes de que esto ocurriera, en 1609, compró una casa junto a su mujer en la madrileña calle del Infante. En 1618 se inició un duro proceso judicial por el que la casa, o las casas, puesto que eran dos colindantes, acabarían siendo adjudicadas al mejor postor, sellándose el 18 de septiembre y vendiéndose en subasta pública el 10 de noviembre a un tal Tomás Pérez Calamón para pagar las deudas de sus dueños. Pero no lo tuvo fácil el nuevo propietario, pues tendría que luchar durante un mes y medio para echar al último inquilino, quien, por sorpresa para nosotros, era Mira de Amescua. De este modo le llegaría de repente la carta judicial de desalojo forzoso:

Alguaciles desta Corte o cualquiera de nosotros: requerid al doctor Mira de Amescua luego deje libres y desocupadas las casas en que al presente vive, en la calle del Infante, que fueron de Roque Hernández y doña Marta de Nevares, su mujer, y al presente son de Tomás Pérez Calamón, por remate que en él se hizo para quel susodicho las tenga, goce y posea conforme al dicho remate, posesión y reintegración que dellas tiene; y, no lo haciendo, le despojad luego de ellas y a sus bienes, que por mi auto así está mandado. Fecho en Madrid, a 23 de diciembre de 1619. Don Luis de Paredes. Por su mandato, Francisco Cisneros. despojo proveído [rúbrica]. (Granja, 2005: 1280)

Pero su vecino y amigo, el Cardenal Infante don Fernando de Austria, logró convencer a don Tomás para que le alquilara la casa durante un año más:

En la villa de Madrid, a 23 días del mes de diciembre de 1619 años, el alguacil Cosme de Fuentes, ante mí, el escribano, en virtud de este mandamiento y requerimiento a el doctor Mira de Amescua, inquilino que vive en las casas conocidas en este mandamiento, y luego se salga dellas y las deje libres y desembarazadas a Tomás Pérez Calamón, para que las tenga, goce y posea, como por el dicho mandamiento se manda sin aplazamiento que se salga, y afuera dellas, y a sus bienes, el cual dijo que esta presto de lo cumplir y que, si el dicho Tomás Pérez Calamón las ha de alquilar, está presto de las recibir, en arrendamiento, del susodicho, como dueño y señor dellas; y el dicho Tomás Pérez Calamón otorgó que arrendaba y arrendó a el dicho doctor Mira de Amescua la dicha casa por tiempo y espacio de un año, que corre y se cuenta desde hoy, dicho día, y se cumplirá a 23 días de diciembre del año que viene de 1620 años, por precio y cuantía de 58 ducados, que es el mismo precio en que la ha tenido el capellán Vicente de la Torre [...] de un censo, pagados, la mitad de los dichos 58 ducados, para desde el día de la fecha desta escritura en un mes, y la otra mitad para desde la fecha de hoy a en seis meses, llanamente y sin pleito alguno, puestos en esta corte, en su casa y poder. Y se obligó que durante el dicho año deste arrendamiento no le será quitada la diha casa por ninguna razón, so pena de le volver la otra cantidad, con las costas, o le dar otra tal casa por el mismo precio y tiempo. Y el dicho doctor Mira de Amescua, que está presente, dijo que aceptaba y aceptó esta escritura y recibió en arrendamiento la dicha casa del dicho Tomás Pérez de Calamón por el dicho año, que corre desde dicho día y se cumplirá a 23 de diciembre del año que viene de 1620 años; y se obligó de le dar y pagar, de arrendamiento, por el dicho año, al dicho Tomás Pérez de Calamón 58 ducados, pagados la mitad dellos para desde el día de la fecha desta escritura en un mes, y la otra mitad desde el dicho día de la fecha desta escritura en seis meses, en la forma y de la manera que va dicho y declarado en esta escritura; y durante el dicho año no dejará de vivir la dicha casa, so pena de pagar la deuda; y, a su cumplimiento, ambas partes, por lo que a cada una toca, obligaron sus personas y sus muebles y raíces, habidos y por haber, y dieron todo su poder cumplido a todas y cualesquier justicias y jueces de Su Majestad que contra ellos puedan proceder, a cuyo fuero y jurisdicción se sometieron, y bienes, porque el dicho doctor Mira de Amescua se sometió al fuero y jurisdicción del Señor Vicario desta villa de Madrid y renunció el capítulo *guardus suam de penis de absolucionibus* y los demás de su favor; y ambos renunciaron su propio fuero y jurisdicción y demás leyes para que les apremien a lo cumplir y pagar como si fuese sentencia de justicia de jurisdicción competente, por ellos consentida y no apelada, y aceptada como cosa juzgada; cerca de lo cual renunciaron todas y cualesquier leyes, fueros y derechos que sean en su favor y la general, que dice que «general renunciación de leyes fecha, non vala». En firmeza y testimonio de lo cual y de lo susodicho, otorgaron esta escritura de arrendamiento y consintieron y tuvieron por bien que yo, el escribano, dé a cada uno de los susodichos contratantes un traslado desta escritura sinado y, en presencia, firmada del alguacil Cosme de Fuentes y Pedro Hernández y el maestro Álvarez de Perea, testigos, oficiales, y firmaron las escrituras, a quien doy fe que conozco. Bajo «más», no valga. [Firmado:] Alonso Hernández. El D^{or} Mira de Amescua. Tomás Pérez Calamón. Llevé los derechos dos reales y tres más de escrito y fee. Alonso Hernández. (ibíd.: 1281-82)

En 1619 falleció Roque y su mujer tuvo que alojarse con su hermana en la calle de Cantarranas, pero se quedó literalmente en la calle cuando esta falleció en 1621, así que resucitó la contienda con los mercaderes. Las conflictivas casas, de las que Pérez Calamón se había librado vendiéndoselas a Alonso Carrasco, volverían a ser para siempre de Marta a partir del

16 de julio de 1621, aunque en 1627 se fuera a vivir al lado de Lope de Vega, con quien mantenía una relación amorosa desde 1616, para disfrutar de su romance en «un discreto patio interior» entre las dos casas vecinas «sin comprometer al anciano sacerdote» (ibíd.: 1279). En cuanto a Mira de Amescua, asegura Agustín de la Granja que apuraría su contrato hasta el 23 de diciembre de 1620 e, incluso, que pudo haber seguido ocupando la casa algunos años más porque el 7 de marzo de 1622 murió en ella un criado suyo. Después de esto, compró una casa a medias con Antonio Ruiz próxima al corral del Príncipe, en la calle Visitación, la cual, como la del Infante, pertenecía a los célebres «barrios del placer»; allí viviría hasta que vendiera su parte correspondiente a Antonio Ruiz o al tesorero del Conde de Puñonrostro, seguramente poco antes de retirarse definitivamente a Guadix en 1632.

La década de los 20 fue muy intensa para nuestro dramaturgo desde el punto de vista literario; seguiría satisfaciendo los encargos que recibía como censor, organizaría fiestas dramáticas y compondría y vería representar la mayor parte de su producción. Fue el censor del poema *Nuestra Señora de los Remedios*, de Francisco del Castillo, el 2 de julio de 1619, y el 24 de agosto de 1620 aprobó la novela pastoril de Jacinto Espinel y Adorno, *El premio de la constancia y pastores de Sierra-Bermeja*. Más tarde, el 29 de enero de 1622, firmó la aprobación del primer volumen de *Comedias de Ruiz de Alarcón*, en 1624 de la *Parte 20* de las *Comedias de Lope de Vega* y de los *Epigramas jeroglíficos a la vida de Cristo, festividades de Nuestra Señora, excelencias de Santos y grandezas de Segovia*, de Alonso de Ledesma, y en 1629 fue el censor del libro descriptivo que Alonso Remón hizo de los festejos celebrados por el convento de la Merced en celebración del centenario de su fundador, San Pedro Nolasco.

En 1620, por petición del Ayuntamiento de la villa y Corte, Mira se encargó de dirigir algunas partes de las fiestas que se hicieron en Madrid con motivo de la beatificación de San Isidro, patrón de la ciudad; en concreto, fue el responsable de la mascarada y danzas alegóricas que se iban a representar. Para ello, se reunió con las personas contratadas por el Ayuntamiento para construir los elementos necesarios de la escenografía y el vestuario, de tal manera que «en 30 de abril de dicho año formalizaron obligación Gabriel de la Torre y Luis de Monzón de hacer todos los vestidos y [de]más cosas necesarias para la máscara y danzas [...], según la relación escrita por el doctor Mira de Mescua, en precio de 2000 ducados». En la relación de personajes que presentó el dramaturgo, la mayoría eran mitológicos, con sus trajes característicos y sus accesorios simbólicos, y entre ellos estarían los dioses Apolo, Diana, Neptuno, Ceres, Vulcano, Venus, Cupido, Marte, Baco, Pan, Jano y Júpiter, acompañados de músicos, nueve poetas y «una figura de la secta de Mahoma, turco, llamado Morcillo, con su esposa desnuda». Habría también personajes alegóricos, como la Verdad, «una figura de Madrid, dama bizarra» y otra de «San Isidro, labrador bizarro; dos castellanos nuevos a caballo, dos castellanos viejos, dos portugueses y dos flamencos; dos indios, dos negros a caballo, todos con propiedad de vestido. Aquí han de ir los músicos, que pudieren con sayos de tela cantando los versos que yo daré tañendo». Todos estos personajes irían sobre siete carros confeccionados por Jerónimo Rodríguez, Ludovico Cueto, Benito Moreno y Lorenzo Salazar, a los que habría que añadir dos más que conformarían la *Máscara del Triunfo de la Verdad a San Isidro*. Por último, el fin de fiesta lo pondría el *Castillo de la perfección*, al que intentarían llegar representantes de la gentilidad romana, del Islam y del judaísmo (Castilla Pérez, 1998: 53-54).

El 28 de junio de 1622 se celebró una justa poética en honor a la canonización del mismo santo San Isidro. El poeta guadijeño compitió en el tercer «combate», en el cual había que contar en cuatro décimas cómo «El santo madruga para ir al campo y se queda oyendo misa en la capilla de Nuestra Señora de la Almudena»; obtuvo el primer premio por su composición, «una cadena de resplandor, de precio de treinta ducados», e hizo, además, una *Silva* con el objeto de elogiar uno de los altares preparados para la fiesta, el séptimo, construido entre las casas del Marqués del Valle y la cárcel y dedicado a los religiosos agustinos (Valladares Reguero, 2012: 16-19):

Del doctor Mira de Amescua, Capellán de Su Alteza. Décimas

Cuando el ave generosa,
de púrpura coronada,
llama al sol con voz sagrada,
a su deidad luminosa,
y despierta el Alba hermosa
que, entre llorar y reír,
como nace a competir
con las imágenes bellas,
sepulta abismos de estrellas
en túmulos de Safir.

Cuando las ondas navega
del aire en bajel de plata
(hojas de rubí desata,
plumas de jazmín despliega)
Isidro al ocio se niega:
vase a orar y siempre es hora
de arar los campos de Flora.
No detuvo el sol, mas fue
católico Josué
del esplendor de la Aurora.

Va a saludar la que espira
luz a Mantua, Alma y Estrella,
y un Coro que está con ella
Angélico se retira;
y él permuta (cuando admira
los milagros del cincel)
su ministro fiel,
con los espíritus bellos:
la tierra nivelan ellos
y guarda la imagen él.

Elevando a la armonía
que a su pan el cielo ofrece,
llorar Isidro, y así crece
el crepúsculo del día:
que el Alba, con osadía,
lágrimas llega a coger

que aumenten su rosicler
porque el sol que líneas dora
no sale mientras la Aurora
tiene perlas que verter. (ff. 73r-73v)

¡No suspendas el curso, oh, vaga plebe!
Camina cuando aplausos no vulgares
a esa fábrica debe
la admiración humana; que esos mares
de púrpura, que inundan y coronan
las Angélicas urnas y blasonan
proporción, sacramento y hermosura;
ese imperio de flores,
espirando flagrantés resplandores;
esa dórica y mixta arquitectura,
Olimpo o monumento
de imágenes que amaga al firmamento;
las aras son y pira
donde Agustino en holocausto mira
su corazón herido de saetas
que aves sin vida son, sin luz cometas,
aunque flechas de amor (y amor no ciego)
rayos de pluma son, cisnes de fuego. (ff. 16v-17r)

Lope de Vega fue el cronista de la canonización (*Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*), y, al referirse al poema anterior, señaló: «Describiole con la elegancia que suele el doctor Mira de Amescua, Capellán de Su Alteza, en esta culta silva». Asimismo, incluyó los versos ganadores de Mira de Amescua y alabó su ingenio como dramaturgo:

Dame nuevo aliento aquí,
Delio, porque hablar me atrevo
del Doctor Mira de Mescua,
honor de tu monte excelso.
Sus comedias ingeniosas
vencen en arte a Terencio
latino con su inventor
Rodio Aristófanes, griego. (f. 150v)

Sin embargo, no fue la de San Isidro la única canonización que se celebró en 1622, sino que tres días antes tuvo lugar la de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, cuyos festejos organizó el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. En ellos, por supuesto, se incluyó una justa poética que estuvo formada por dieciocho certámenes anunciados bajo el nombre de los doce signos del Zodiaco y de seis planetas (Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Mercurio y Luna) y que fue relatada por Fernando de Monforte y Herrera. De nuevo participó Mira obteniendo dos premios por sus poemas, un primero y un segundo, que, según la base

cuarta de la competición («Ninguno podrá llevar más de dos premios, de los que solamente uno podrá ser el primero»), era el mayor éxito que podía alcanzarse. El primero, una manzana de plata de veinte ducados, lo consiguió en la categoría presentada bajo el planeta Marte, que exigía ocho madrigales que desarrollaran el tema «Gracias a la Real Villa de Madrid» (ibíd.: 11-12):

Parabién y gracia a la villa. Madrigales

¡Oh, tú, Mantua dichosa,
cuyos campos y flores
inundados se ven de resplandores
que la deidad hermosa
de Isidro les llovió, cuyos palacios,
que a los del sol eclipsan los topacios
de sus rayos fecundos,
la majestad abrevian de dos mundos!

Metrópoli felice
del cetro y del arado,
que de imperios y mies te han coronado,
aunque «mies» no se dice
la que espíritus puros ha sembrado
en tus márgenes bellas,
sino «abismos de luz», «campos de estrellas».

De tu inmensa alegría
el parabién te dan cuantas regiones
corona el rosicler del claro día;
el Austro los Tritones,
el Ocaso la Aurora,
pira y cuna del Sol, líneas que dora
deducidas de ti, centro profundo
de la esfera católica del mundo.

La fábrica de Manto,
fatídica Tebana,
soberbia esta y ufana
por el sonoro canto
del cisne, cuyas plumas patria ha sido,
si no cristal y nido.

Tú, Mantua generosa,
emporio universal, bien más dichosa
por Isidro serás cisne, a quien debe
el cielo consonancia, ampos la nieve.

Tú, Mantua, tú en España
con Isidro has de ser más rica y bella,
más ilustre que aquella
que el Erídano baña,
ambos soberbios, porque cuna es ella

de Marón, y él ha sido
de Faetón monumento,
que epitafios erige el escarmiento.

Si a Marón elocuente
honor en sus laureles comunica
Roma la antigua, Roma la eminente,
hoy aplaude la frente
de Isidro la diadema
que el semidiós del Tibre le dedica,
laurel que no le quema
de Júpiter el rayo,
blasón de eterno abril, pompa de mayo,
alégrate tú sola,
oh, Mantua más feliz, Mantua española.

No solo con el hijo
magnífico sustenta
el santo regocijo,
que tu mano opulenta
trastorna su poder, gozo derrama,
y a sus aplausos llama
los colegas de Isidro generoso;
mas es honor debido, orla y estrellas
son de tus armas bellas;
si en ti pende el dosel majestuoso
de tanta Monarquía,
que suyos son los términos del día.

En acción tan bizarra
sus gracias te dedican
por Cantabria, Castilla y por Navarra,
que sus rayos de luz te comunican
cuantas de Ignacio ves plantas que al cielo
empinan resplandores;
cuantas hermosas flores
desata entre sus faldas el Carmelo,
porque flores y plantas
son tan bellas y tantas,
que primero veremos numerados
los átomos del Sol tornasolados. (Segunda parte, ff. 87-88r)

El segundo, un corte de jubón de tela de oro listada de Sevilla valorando en diez ducados, lo obtuvo en la categoría denominada como el signo Capricornio, en el que se pedían seis coplas de arte mayor sobre el espíritu profético de San Francisco (idem):

Del Doctor Mira de Amescua a las profecías de San Francisco Javier. Arte mayor

Cantemos, ¡oh, musas!, el águila nueva
que, en alas de tronos, el vuelo levanta

al Sol que preside en la fábrica santa
y, sin que a sus rayos los párpados mueva,
en éxtasis raro los ojos eleva,
Apóstol que el Asia da cultos y altares;
penetra los montes, trasciende los mares:
Seráfico Padre con ser hijo de Eva.

Mas callen Euterpes, no digan Talías
mortales elogios del lince divino
que esferas discurre, surcando el camino
de climas y zonas ardientes y frías;
Moisés soberano, segundo Isaías,
que ve lo pasado, que ve lo futuro,
y estrella que al polo nadir del Arturo
condujo el hermoso esplendor de los días.

Aquel que en los campos del cano Neptuno
profeta miraba tragedias navales,
aun antes que vieses zafir y cristales
holladas sus ondas de leño ninguno;
no viera más Argos pastor que Vertuno
ciñó de laureles, ciñó de guirnaldas,
con luces que ahora rubís y esmeraldas
soberbias ostentan las aves de Juno.

Los mares que el Austro de perlas ve llenos
en cóncavos braman, en cárceles gimen,
que selvas sin hojas sus aguas oprimen
y rayos abortan que nacen con truenos;
de púrpura mancha los pálidos senos
la bárbara guerra que imperios acaba
y, aun antes que fuese, Francisco miraba
triunfar a Malaca y llorar los acenos.

La muerte de Araujo, que en climas distantes
su vida desata del siglo profano,
y el fin de un ilustre varón lusitano
que a piélagos fia bajeles errantes,
sus pródidos ojos supieron ver antes,
haciendo más ricas aquellas regiones
con estos prodigios, con estos blasones,
que Apolo las hizo influyendo diamantes.
Oh, cuáles de gloria serán ya los grados
que goza el apóstol de aquel nuevo mundo,
el hijo de Ignacio, Francisco Segundo,
que vence en pureza los siglos dorados;
de tales prodigios dos polos honrados,
dos orbes, dos mundos serán paralelos,
que admiren de un modo el zafir de los cielos,
maguer que los hombres no finquen pasmados. (Segunda parte, ff. 58-59r)

El 21 de agosto de 1622 fue asesinado el Conde de Villamediana, según la leyenda, «por haber elevado sus ojos a la reina Isabel» (Valladares Reguero, 2012: 29-30), desgracia que fue motivo de un certamen en la Academia de Madrid en el que participaron Quevedo, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Góngora, Vélez de Guevara y los Condes de Salinas y Saldaña; leyeron algunos versos, como estos de nuestro poeta:

1

Golpe fatal, crüel hecho
(que en bárbara impiedad toca)
que por cerrarme la boca
me la abrieran por el pecho;
y aunque este lugar estrecho
me oprime y muerto me ven,
no es bien seguros estén
de mi lengua, porque es tal
que hablará de muchos mal
si ellos no vivieren bien.

2

Ayer fui conde, hoy soy nada;
fui poeta y vi en mis días
cumplidas mis profecías,
mi verdad autorizada.
De algún villano la espada
cortó la flor de mi edad
y Madrid con su piedad
me tiene canonizado,
pues dicen que me han quitado
la vida por la verdad. (ibíd.: 30)

Otra fiesta, en esta ocasión sin motivo religioso, se hizo el 21 de agosto de 1623 para dar la bienvenida al Príncipe de Gales cuando vino a España como pretendiente de la infanta doña María, hermana del rey Felipe IV. Sería Ruiz de Alarcón quien, por encargo del Duque de Cea, tendría que hacer el relato del festejo, pero, probablemente por falta de tiempo, se sirvió de la ayuda de varios amigos, entre ellos Mira de Amescua y Belmonte Bermúdez. Algunos colegas de Mira de Amescua escribieron y recitaron en la Academia de Madrid unas décimas para burlarse de la crónica; Mira tomó parte, pero, como no iba a mofarse de su propio texto, aprovechó la oportunidad para reclamar a sus compañeros la mitad del dinero que el de Cea pagó por su composición y para jactarse de ser el inventor de «componer de consuno», lo que hizo que Hartzenbusch le atribuyera el honor de ser el creador de las comedias en colaboración (Cotarelo y Mori, 1930: 494):

Alarcón, Mendoza, Hurtado,
don Juan Ruiz, ya sabéis
que la mitad me debéis
del dinero que os han dado,
porque soy el que ha inventado
el componer de consuno.

–No pienso daros ninguno.

Si las leyes son iguales,
esa cuenta no es muy diestra,
pues cada comedia vuestra

no saliera a doce reales. (*Páginas varias de grandes ingenios españoles*: Zaragoza, Juan Ibar, 1654)

Las siguientes y últimas celebraciones en las que se dejó constancia de la participación de Mira de Amescua tuvieron lugar en fechas cercanas a su vuelta definitiva a Guadix e, incluso, una vez estuvo allí, pese a que durante algún tiempo se pensó que dejó de escribir y se apartó completamente de la vida literaria y cultural. Antes de su retirada, en 1629 participó en la justa

poética de la fiesta que organizó el convento de la Merced en honor de San Pedro Nolasco, en la cual no nos detenemos porque está detallada, con la poesía amescuana, en el apartado dedicado a [*El santo sin nacer y mártir sin morir*](#) del capítulo 2 de este trabajo. Dos años después, el 13 de octubre de 1631, se hizo en Madrid un singular espectáculo en honor a la familia real a imitación de los celebrados en la antigua Roma; así lo refirió José Pellicer de Tovar en su libro *Anfiteatro de Felipe el Grande* (Madrid, Juan González, 1631), donde, después de dar «Noticia del Espectáculo de las Fieras» (ff. 3r-11v), recopiló cerca de un centenar de composiciones elogiosas de los más famosos ingenios de España; precisamente, la obra se cierra con dos poemas del accitano:

Del Doctor don Antonio Mira de Amescua, Capellán de su Alteza y Arcediano en la Santa Iglesia de Guadix. Estancias

En Mantua occidental, dosel sagrado
donde la augusta majestad reside,
emporio sobre fuego edificado
y clima que los céfiros no impide;
en Mantua, punto y centro del Estado
que con los rayos de luz se mide,
quiso el monarca de las dos Esferas
hallarse en un espectáculo de fieras.

En el ameno parque de Palacio
anfiteatro se formó eminente
distribuido en proporción y espacio
bastante para ver la lid valiente;
y, excusando los rayos del topacio
celestes despeñado al Occidente,
el solio se adornó, cesáreo asiento
que fue de cinco estrellas firmamento.

Distintos en su esfera y jerarquía
los cónsules estaban y el senado
y los que son, en esta monarquía,
blasón y autoridad del regio lado;
la fiesta fue solemnidad del día
(esté con blanca piedra señalado)
en que el César nació para dar leyes
a Imperio que adoraba treinta reyes.

El animal salió de piel hermosa
con remiendos a círculos manchado
que, robados sus hijos, no reposa
hasta ver el ladrón despedazado;
el que da su apellido a la furiosa
corriente que dos Asias ha inundado,
el que pintó la Antigüedad Gitana
por tipo de la cólera inhumana.

El bruto luchador que fue homicida
del rey de los primeros castellanos;
el que mira su imagen repetida
al Polo de los orbes soberanos;
el que pasa fragmentos de la vida
alimentado de sus propias manos,
blasonando salió, que Mantua pudo
colarle en el campo de su escudo.

Con ceño denodado el bruto asoma,
signo segundo de las once esferas,
a quien las puntas o las armas toma
copia para verter sus primaveras;
la sabia Antigüedad de Grecia y Roma
que instituyó al león «rey de las fieras»
claro está que ignoró la ardiente saña
de este bruto feroz, hijo de España.

Ya, con soberbia presunción, inciertos
los pasos, al certamen ha venido
el tirano señor de los desiertos
que aun a la fiebre no tembló en su nido;
el que duerme los párpados abiertos
(mostrando que aun del sueño no es vencido)
y afilando marfiles que, si rugen,
las fieras gimen y los montes crujen.

A tanta lid irracional se atreve
(oculta y natural antipatía)
ave del sol y que sus rayos bebe
en las primeras lágrimas del día;
con la cresta de púrpura y de nieve,
las plumas de oro bate en alegría
de que su ronca voz es poderosa
a despertar la luz del sol hermosa.

En la palestra bárbara que pinto
parece que, retado, vino al suelo
todo animal del estrellado cinto
que circuye los ámbitos del cielo;
y, examinando allí su propio instinto,
batalla fue una vez, otra fue duelo,
quedando el que nació flores de España
por árbitro y señor de la campaña.

Aquí el arco flechó la regia mano
no por indignación, no por enojos
de que el rey de los brutos africano
mirase sus trofeos, ya despojos;
empero fue un emblema soberano
de la razón, que a sus heroicos ojos

y, en presencia del Sol y de la Aurora,
aun fiera no ha de hallarse vencedora.

Para quitar la formidable vida,
la nube artificial rasgó su seno;
y que fue de impulso tan veloz herida
que, muriendo del rayo, escuchó el trueno,
vanagloriosa; mas, de ser vencida,
arroyos dio de grama al circo ameno
la bestia que fue asombro de Jarama.
El pronóstico diga este epigrama. (ff. 78v-80r)

No celebréis, ¡oh, musas!, una fiera,
ni que el César católico la mate,
vencedora en el bárbaro combate
que admiración de los romanos era.
Si el mismo Augusto, de la vaga esfera,
los átomos de pluma el campo abate,
el misterio veréis cuando desate
sus flores la vecina primavera,
que el toro es jeroglífico eminente
del súbdito (así Egipto lo sentía)
al yugo de su rey inobediente
y el Júpiter de España (¡oh, fausto día!)
con otro rayo iluminará la frente
rebelde a su cristiana monarquía. (f. 80v)

Durante estos años escribió con mayor frecuencia versos encomiásticos a las obras de sus amigos. Por ejemplo, en 1623 elogió con una silva dirigida *al lector* el libro de Pedro Soto de Rojas *Desengaño de amor en rimas* (1), y con otra silva la *Exposición parafrásica del Psalterio y de los cánticos del Breviario*, de José de Valdivielso (2):

1
La figura del joven Doriforo
(pincel de Policleto,
valiente admiración del Siglo de Oro),
el tipo fue perfecto
de quien la antigüedad aprendió el arte
de la noble pintura:
estas reglas son para enseñarte
la dulce elocución y la hermosura
con que su voz en números desata.
La espérica Talía,
que las esferas de Zafir trasciende,
lector, imita, aprende
cuando furor divino te arrebatara.

2
No son estos que ves metros dictados
de las hijas de Júpiter; no es Clío
la que inspira a mi voz ritmos sagrados:
no fue el impulso mío
bebido en los cristales de Hipocrene
ni en Tespia los halló Belerofonte
ni soy parto del monte
donde sus aras tiene
la cítara de Apolo y de Talía.
Deidad más generosa fue la mía.
Los nueve Coros del impírio cielo,
las Piérides fueron de mi canto;
Parnaso es el Carmelo;

Feliz la musa mía
si se atreve a imitar tanta armonía.
El fénix canta al fénix y en las horas
que en la margen florida
del Dauro dedicaba a las auroras
resistidas al ocio y blando sueño,
que fragmentos usurpan de la vida
como divino dueño
del coro de Hipocrene
dio su fecunda voz parto solemne,
en este plectro, en esta dulce lira
en quien España como Menfis mira
el ave que renace,
produciéndose a sí, y de siglos hace
una edad generosa
que aromas fueron y su cuna y pira,
siendo en voz numerosa
que al Caístro da espanto,
fénix en lo inmortal, cisne en el canto.

fuentes que en Rafidin ameno y santo
al herir de la vara
del Capitán de Dios han prorrumpido
milagrosos cristales,
Aganipes han sido
que liban a mi voz sonora y clara
ardores celestiales.
Mi instrumento es Psalterio,
herida cada cuerda es un misterio;
si en castellano suena
débase al Cisne que en la rubia arena
del Tajo desató nevadas plumas
compitiendo el candor de sus espumas
y el oro que salpica la ribera;
de cuya voz Pitágoras creyera
que es alma de David la que hoy nos canta:
tanta es su fuerza, su dulzura tanta.
(Cotarelo y Mori, 1930: 495-496)

Portugal que Francisco de Contreras dedicó a Lope de Vega y un año después, en 1625, loó mediante un soneto el poema a *San Nicolás de Tolentino*, de Fernando de Salgado y Carmago:

Cantan de Ulises y del gran troyano
los que mejor sintieron sus victorias,
y cuanto más realzaron sus memorias
por ser vano el sujeto es todo vano.
Si Camargo a cantar tomó la mano
fue en referir santísimas historias
y por objeto verdaderas glorias
de la gloria del gremio augustiniano.
Gran Tolentino, si por vos ha obrado
y obra milagros Dios, claro se entiende
por los que este discurso enseña y muestra.
Y darle a tal ingenio tal cuidado
ser para el fin que el mismo Dios pretende,
su honra propia de Augustino y vuestra. (Cotarelo y Mori, 1930: 498)

Por último, en 1626 elogió con otro soneto *El arte de enfrenar*, de Francisco Pérez de Navarrate:

La antigüedad o sabia o lisonjera,
a Tesalo nombraba entre sus lares,
dedicándole en dóricos altares
imágenes de mármol y de cera,
porque al bruto veloz en la carrera
sujeto a disciplinas militares
y a pesar de los montes y los mares

volar hizo sin alas a una fiera.
No de otra suerte tú sabio y valiente,
¡oh, Tesalo español!, leyes impones
al caballo feroz, inobediente.
¡Qué mucho, si en antárticas regiones
con asombros gloriosos del poniente
rindes al yugo bárbaras naciones! (Cotarelo y Mori, 1930: 498-499)

Es indudable que Mira de Amescua fue un gran poeta, y mientras sus rimas competían y arrasaban en los concursos literarios, también llenaban teatros y luchaban por mantener a su creador en el podio de los comediantes más ilustres. No renunció nunca al género triunfante en su época, el teatral, y siguió cultivándolo con una gracia digna de alabanza; así lo reflejó Lope de Vega en una carta al Conde de Lemos fechada el 6 de mayo de 1620: «compitiendo en enredos con Mescua y don Guillén de Castro sobre cuál los hace mejores en sus comedias». Y lo cierto es que de 1620 a 1631 el guadajevino no dejó de escribir teatro; es más, puede comprobarse en la cronología del capítulo 4 que fueron sus años más prolíficos por ser en los que compuso alrededor de dos tercios del total de sus obras dramáticas. Buen ejemplo de ello es también el hecho de que tres de los cuatro autógrafos que conservamos sean de esta década: *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* en 1624, *El ejemplo mayor de la desdicha* en 1625 y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* en 1628. Asimismo, son de 1620 en adelante muchas de las primeras noticias de representación de sus comedias (*Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza* y *La tercera de sí misma* en 1622, *Amor, ingenio y mujer* y *El capitán Jépté* en 1624, *No hay reinar como vivir* y *El Palacio confuso* en 1625, *El cisne de Alejandría*, *La conquista de las Malucas* y *Nardo Antonio, bandolero* en 1628, *Hero y Leandro* en 1629, *El animal profeta*, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* y *Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* en 1630, *Galán, valiente y discreto* en 1632, etc.) y autos sacramentales (*La manzana de la discordia y robo de Helena* en 1620, *La casa de Austria* en 1621, *La Inquisición y Pastor lobo y cabaña celestial* en 1624, *Nacimiento de Cristo nuestro bien* en 1627 y *El erario y monte de la piedad* y *Las pruebas de Cristo* en 1631).

Mira de Amescua también apareció mencionado en numerosos textos durante estos años. El 19 de diciembre de 1623 Góngora escribió una carta a Hortensio Félix Paravicino en la que refería una anécdota acerca de nuestro dramaturgo junto a Lope de Vega: nueve días antes, el 10 de diciembre, la compañía de Manuel Vallejo había estrenado *El anticristo* de Alarcón en el corral de comedias y los dos dramaturgos, a quienes se creyó cómplices, fueron arrestados como los principales sospechosos de haber echado a perder la función mediante el enterramiento en el patio de un artefacto fétido:

La comedia, digo el *Anticristo* de don Juan de Alarcón, se estrenó el miércoles pasado; echáronse a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal, que desmayó a muchos de los que pudieron salirse tan aprisa. Don Miguel de Cárdenas hizo diligencias y a voces envió un recado al vicario para que prendiese a Lope de Vega y a Mira de Mescua, que soltaron el domingo pasado, porque prendieron a Juan Pablo Rizo, en cuyo poder hallaron materiales de la confección. (Góngora, *Epístola 106*)

Aunque se descartó a Lope y a Mira como los artificieros de la fechoría, hemos visto que Mira no tenía muy buena relación con Alarcón por lo que había sucedido en la crónica de la fiesta para agasajar al Príncipe de Gales, de modo que no nos extrañaría que estos dos amigos hubieran tenido algo que ver. Que pasaban tiempo juntos parece evidente, pues también juntos los nombra Quevedo, con una variante jocosa de sus nombres, en el entremés *El niño y el Peralvillo de Madrid* (1622):

La nunca vista le saja,
astillas le hace la nueva,
si escribe Mira de Mosca,
si escribe Lope de Vergas. (vv. 153-156) (CORDE)

Los otros textos que mencionan al accitano son laudatorios; por ejemplo, un fragmento del *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* de Rodrigo Carvajal y Robles (1627):

[...] mas del Enciso ilustre la voz clara
don Diego ha de ser gloria de Talía,
y entre varones el doctor loable
Mira de Mescua se hará admirable. (CORDE)

O un coloquio entre don Manuel y Cosme nada más comenzar *La dama duende* de Calderón (1629), en el cual don Manuel se queja de que por una hora no van a llegar a las fiestas que se están haciendo en Madrid por el bautismo del rey Baltasar:

COSME [...] Por un hora que pensara
si era bien hecho o no era,
echarse Hero de la torre,
no se echara, es cosa cierta,
con que se hubiera excusado
el doctor Mira de Mescua
de haber dado a los teatros
tan bien escrita comedia,
y haberla representado
Amarilis tan de veras,
que volatín del carnal
(si otros son de la Cuaresma)
sacó más de alguna vez
las manos en la cabeza. (vv. 6-36)

Lope de Vega, quien ya le había dedicado versos anteriormente, escribió estos en el *Laurel de Apolo* (1630):

Oh, Musas, recibid al doctor Mira,
que con tanta justicia al Lauro aspira,
si la inexhausta vena
de hermosos versos y conceptos llena
enriqueció vuestras sagradas minas
en materias humanas y divinas.

Si Mira de Amescua nació en 1577, en 1631 tendría cincuenta y cuatro años. Parece que con esta edad nuestro dramaturgo se encontraba cansado de la vida cortesana y de las exigencias de una actividad teatral tan enérgica como la que había estado desempeñando; por eso, tras quedarse vacante el arcedianato de la catedral de Guadix, decidió solicitar la plaza, que le fue concedida, para irse a pasar sus últimos años a su tierra natal. Es posible que la marcha del Cardenal Infante a los Países Bajos con toda su corte, donde se instalaría al mando de las tropas españolas allí destacadas, influyera en esta decisión, porque Mira ya no se encontraría con la fuerza necesaria para emprender un viaje de esa magnitud. Pero antes de ser arcediano, tendría que pasar unas nuevas pruebas de limpieza de sangre en las que participaron treinta y un testigos, trece de Guadix, ocho de Berja y diez de Baza; dos de ellos, Jerónimo de Cabrera y Juan de Briones, ambos de Berja, ya habían testificado en las pruebas de 1609, y es curioso, por lo que hemos visto, que ninguno se acordara de los nombres de los abuelos maternos que declararon tantos años atrás y dijeran otros diferentes.

Aunque las pruebas concluyeron el 13 de septiembre de 1631, Mira permaneció todavía varios meses en Madrid «para zanjar sus cuentas, renunciar la capellanía del Infante, a quien ya no podía servir, despedirse de todas sus amistades y relaciones y, al mediar la primavera de 1632, emprendió el viaje de regreso a su patria, después de veinticinco años de ausencia» (Cotarelo y Mori, 1930: 501).

Si Mira esperaba encontrar la tranquilidad en Guadix, estaba equivocado, porque el arcedianato requería que se encargara de muchos asuntos y porque sobre él recayeron, además, obligaciones de tipo jurídico:

Por tanto, la vuelta de Mira a Guadix supone una vuelta a los orígenes en el más amplio sentido de la palabra; y es que en los últimos años de su vida va a tener las mismas ocupaciones que cuando terminó sus estudios, es decir, va a compaginar la función jurídica con la eclesiástica, sin olvidar la literaria. (Castilla Pérez, 1998: 61)

Y es que, pese a que algunos investigadores creyeron que Mira dejó de escribir, como Vern G. Williamsen o Cotarelo, parece que el guadijeño nunca abandonó la escritura y que solamente se apartó de la esfera pública, de la vida literaria de la Corte; así lo demuestra su participación en una justa poética celebrada en Murcia en honor de Santa Lucía, el 14 de diciembre de 1634, cuya descripción corrió a cargo de Pedro de Castro y Anaya. Se llevó a cabo en el convento de San Agustín y constó de seis certámenes basados en diferentes momentos de la vida de la santa, cada uno de ellos con distintas modalidades estróficas. El accitano participó en el primero y en el segundo, pero no tenemos constancia de que recibiera ningún premio:

ahora bien, es muy significativo que el cronista, a la hora de recoger los textos de los poemas presentados a cada uno de los certámenes, haga figurar al comienzo del primero y del segundo las composiciones de Mira. Si tenemos en cuenta que, cuando se conocen los poemas premiados, lo normal era que se copiaran siguiendo el orden de la concesión de los galardones, cabría deducir que nuestro autor mereció los primeros en los dos certámenes en que concursó (Valladares Reguero, 2012: 23).

Los poemas que presentó serían estos:

Certamen primero. Del Doctor don Antonio Mira de Amescua, arcediano de la Santa Iglesia de Guadix. Romance

Una noche, cuyas sombras
eran de púrpura fina,
porque las miraba el Sol
con aplauso y con envidia;

émula noche del Fénix
de la esfera cristalina,
a quien es cuna el Levante
y es el Occidente pira;

noche altiva y que anhelaba,
por ser del alba la risa,
tan ambiciosa de luz
que se imagina el día.

Al venerable sepulcro
del prodigio de Sicilia,
la que es luz en alma y nombre
de esta manera suplica:

Ágata, piedra preciosa,
cuyos resplandores brillan
en las manos del Esposo,
que están llenas de amatistas.

Virgen cuerda, Virgen sabia
que las bodas prevenías
y epitalamios cantabas
con tu lámpara encendida:

«Ya que mi madre piadosa
tocar no puede a la fimbria
de tu Esposo, tu voz sea
milagrosa medicina».

Dijo, y durmieron sus soles
o nortes por quien se guían
cuantas vírgenes prudentes
al martirio peregrinan.

El sueño, siempre ladrón
de la mitad de la vida,
relámpago fue de gloria,
éxtasis fue de Lucía.

Cuando el águila se eleva
fijando en el sol la vista
y los párpados no mueve,
parece que está dormida.

Estos ojos, estos astros
ni se duermen ni se eclipsan,
que están bebiendo los rayos
al mismo Sol de justicia.

El mármol se estremeció
y aquellas pardas cenizas
nuevo aliento respiraron
con majestad de reliquias

o, sobre globos de estrellas,
pisando nubes, a listas
de nácar y oro bordadas,
bajó a pagar la visita.

y Águeda así le responde:
«¿Qué me pides, si tú misma
con amagos de deidad,
has dado salud a Eusticia?»

Abre los ojos hermosos
y con célebre porfía,
sin saber a cuál se debe,
quede esta acción indecisa».

Fuese, y quedó hecha Aurora
con lágrimas de alegría
la que es Argos de la Iglesia,
ojos toda y toda niñas. (pp. 319-321)

*Certamen segundo. Del Doctor don Antonio Mira de Amescua, arcediano de la Santa Iglesia de Guadix.
Décimas*

Si entre las cinco sagradas
próvida, virgen, estáis,
¿cómo en tálamo guardáis
las antorchas apagadas?
Perlas en sangre cuajadas
dan vuestros ojos fieles:
¿por qué, con manos crueles,
al parecer convertís
los diamantes en rubís
y las rosas en claveles?

Si griega filosofía
tanto Demócrito amó
que los ojos se sacó:
perturbarse no quería
con las especies del día.
Vos, seráfica mujer,
borrando ese rosicler,
misterios veis escondidos;

que astros en sangre teñidos
cometas deben ser.

Quien deidad eterna adora,
con el espíritu mira;
el alma sin voz suspira;
el alma sin ojos llora:
perlas derrama el Aurora
y ojos el Cielo le niega.
La Fe, como Amos, es ciega,
y nortes no ha menester
quien, para amar y creer,
piélagos de Fe navega.

Con las luces que eclipsáis,
desdeñáis y merecéis
dos amantes que tenéis;
horror al humano dais,
al divino enamoráis,
y, aunque por favoreceros,
os da otros nuevos luceros
de tan alta perfección
que de los segundos son
vanas sombras los primeros. (pp. 336-337)

Además, se representó un auto de nuestro dramaturgo, *El rico avariento*, en el Corpus madrileño de 1640, y otro, *La ronda del mundo* (originariamente titulado *Las grandezas de Madrid*), en el Corpus de la misma ciudad el año siguiente. En este momento Mira se encontraba ya muy cerca de la muerte, pues es también de 1641 el último documento notarial en que aparece su firma, donde paga a la hija y heredera del capitán Buiza de Baza, Filipa, la cantidad de tres mil cien reales por una deuda que contrajo estando en Nápoles. Mira se encontraba enfermo, así que fue exento de acudir a las reuniones cuando su enfermedad se lo impidiera. Sería una dolencia que le permitiría estar bien durante algunos ratos, puesto que asistía ocasionalmente a los Cabildos. Sin embargo, como no sería la primera vez que intentaría escaquearse de sus funciones eclesiásticas –recordemos, por ejemplo, la permuta de su capellanía en la catedral de Granada– sus compañeros creyeron que fingía y que estaba disfrutando de una especie de jubilación, lo que, por parecerles una situación injusta, llevaría a tomar la siguiente decisión, que consistía en retirarle el permiso y obligarle a asistir al Oficio de las Horas Canónicas:

En este Cabildo se confirió que por otro del año pasado, atendiendo a la enfermedad del señor Arcediano, de le dio licencia para estar en su casa, dejando a su conciencia la asistencia, sin que tuviese necesidad de ponerse en *patitur* por la notoria y continua enfermedad suya, y que el dicho señor Arcediano ha usado de ella por tiempo de un año y porque la experiencia ha mostrado en este tiempo que el dicho señor Arcediano no se trata como enfermo viniendo a los Cabildos como sano cuando su conveniencia le trae y a los aniversarios continuamente, no pudiendo gozar de ellos los que hubieren estado en *patitur*, los goza tiempo antecedente, y considerando juntamente que lo que hasta ahora ha usado el señor Arcediano ha sido una como jubilación que el Cabildo conforme a

derecho le puede dar. Por estos y otros muchos motivos acordó el Cabildo que el dicho señor Arcediano asista a las Horas Canónicas según y en la forma que los demás señores capitulares tienen obligación de asistir en todo y por todo. Y no lo haciendo, se le apunte en la forma ordinaria como a los demás. Y el secretario notifique a su merced este acuerdo.

Después, Mira solo asistió al Cabildo del 30 de mayo de 1642, aunque envió su voto a otro, dos años posterior, del día 22 de junio de 1644, en el que se iba a hacer una votación para «proveer el Magisterio de la Capilla desta Santa Iglesia». Tres meses después, el 8 de septiembre de 1644, el dramaturgo falleció. Al contrario de lo que ocurre con el registro de nacimiento y la partida bautismal, la de defunción sí se conserva, y puede verse su original en el [anexo 1](#):

En 8 días del mes de septiembre de 1644 falleció el señor Arcediano doctor don Antonio Mira de Amescua. Recibió los Santos Sacramentos. Otorgó su testamento cerrado ante Pablo de Hinojosa, escribano público. Enterróse en esta Santa Iglesia. Fue a su entierro Su Ilustrísima, Deán y Cabildo. Albaceas el doctor don Diego Gómez de Mora y el doctor Antonio Mesas, canónigo y racionero desta Santa Iglesia y heredera su ánima. Dije la misa de Vigilia, y lo firmé *ut supra*.
[Firmado:] Jerónimo Alfocea, de la Obra.

Mira de Amescua se retiró de la vida literaria cortesana, pero siguió recibiendo cumplidos del resto de escritores, de los cuales solo referenciamos este de Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (1641): «No nos olvidemos, de camino, de Guadix, ciudad antigua y celebrada por sus melones, y mucho más por el divino ingenio del doctor Mira de Mescua, hijo suyo y arcediano» (tranco VI, p. 130). No fue olvidado por sus amigos, pero perdería fama como dramaturgo, y esto, en el negocio teatral de la época, supondría, por un lado, que sus textos se modificaran continuamente para ser renovados por las compañías y, por otro, que algunos de ellos se atribuyeran a los dramaturgos que seguían triunfando sobre las tablas. Lamentamos que no se publicaran las *Partes* de comedias de Mira de Amescua, como se hizo de su buen amigo y maestro Lope de Vega y otros escritores dramáticos notables, porque de esa manera habríamos tenido más clara la recuperación y clasificación de su repertorio dramático. En cambio, nos hemos visto durante siglos perdidos en un laberinto autorial de falsas atribuciones y textos deturpados que hemos intentado clarificar en las páginas que siguen.

Para finalizar, diremos que este capítulo biográfico, elaborado a partir de los documentos y datos conocidos, ha pretendido mostrar, en la medida de lo posible, la manera de ser del autor, así como su faceta de poeta lírico, que tan bien supo volcar en sus poemas y textos teatrales. Leyendo sus obras, nos imaginamos a Mira como alguien serio, disciplinado y cultísimo, imagen similar a la que Carmen Hernández dibujó en su novela de ficción basada en la vida del autor, *Memorias de la cautiva*: «en contadas ocasiones lo había visto reír, no fue hombre de hilaridad fácil, aunque no por eso desabrido, parco en hablar y sobrado en buenas acciones» (2015: 12); sin embargo, parece que solo el tercer adjetivo, «cultísimo», se correspondería con la realidad, pues creemos que fue una persona muy libre que supo hacer siempre lo que le apeteció en cada momento, disfrutó al máximo de su vocación de escritor y atendió sus obligaciones religiosas –no olvidemos que impuestas por la figura paterna– cuando le convino.

Capítulo 2

La autoría de Antonio Mira de Amescua: manuscritos autógrafos y problemas de atribución

La autoría de muchos de los textos teatrales del Siglo de Oro ha sido una de las cuestiones más debatidas por la crítica a través de los años, pero por falta de medios, exceso de confianza en las atribuciones de la época o a causa de la obstinación de determinados estudiosos en sumar títulos a los corpus textuales de sus dramaturgos, muchas obras han sido mal atribuidas durante demasiado tiempo. Las herramientas informáticas y la mirada actual de la investigación están permitiendo llevar a cabo una nueva revisión de las atribuciones hechas en el pasado, con resultados sorprendentes. Son muchos los títulos y autores que tienen que pasar el examen, como Andrés de Claramonte, a quien Germán Vega y Álvaro Cuéllar han dedicado recientemente un artículo (2023: 117-172), Pérez de Montalbán, cuyo corpus estaba siendo revisado por Claudia Demattè (2021: 71-78), Agustín Moreto, quien cuenta con su propio grupo de investigación (*Moretianos*), Lope de Vega o Antonio Mira de Amescua, entre otros. Los documentos de la época, entre ellos los relacionados con las representaciones escénicas o la censura, la métrica, los temas, la cronología, etc. son factores que ayudan enormemente a determinar la autoría de un texto anónimo o mal atribuido, pero a veces no son suficiente y no resuelven el problema, convirtiéndolos en textos que, pese a haber sido asignados durante décadas –o incluso centurias– a un dramaturgo, su autoría es dudosa. Sin embargo, dentro de este oscuro pasadizo de atribuciones, testimonios y estudios, encontramos la luz en aquellos textos cuya autoría no podemos cuestionar: los escritos y firmados de la pluma de nuestros dramaturgos, es decir, los manuscritos autógrafos.

2.2. Los manuscritos autógrafos

Como puede comprobarse en el catálogo del capítulo 4, se conservan ochenta y cuatro manuscritos de cincuenta y nueve obras diferentes atribuidas con más o menos fiabilidad a Mira de Amescua. De estos manuscritos, solo uno es autógrafo en su totalidad, el de la comedia *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, tres son parcialmente autógrafos (*El ejemplo mayor de la desdicha*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* y *La casa del tahúr*) y uno pertenece a una comedia en colaboración de Mira de Amescua con Luis Belmonte Bermúdez: *El mártir de Madrid*. A continuación, se muestra un análisis detallado de cada uno de ellos, a excepción de los datos de censura y representación, que, aunque se mencionan, están desarrollados en el apartado correspondiente (capítulo 3).

2.2.1. Manuscritos autógrafos (total o parcialmente)

La adversa fortuna de don Álvaro de Luna

La bilogía de Mira de Amescua que trata el tema de la mutabilidad de la fortuna de las figuras de Ruy López de Ávalos y Don Álvaro de Luna, validos del rey Juan II, estuvo durante siglos atribuida a Tirso de Molina por su publicación en la *Segunda parte* de sus comedias, de 1635 (BNE, Res/18846), a pesar de que el dramaturgo dejara muy claro en el prólogo que ocho de las doce comedias publicadas en el volumen no eran suyas:

[...] la dedico destas doce comedias quatro, que son mías en mi nombre y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan [...]. (fol. 14r)

A raíz de esta declaración tomó forma la polémica que durante años envolvió la bilogía y que William C. McCrary recogió en un breve artículo del *Bulletin of Hispanic Studies* (1958: 38-40). La probabilidad de que *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* fueran dos de esas ocho comedias que Tirso rechazaba como suyas fue defendida por investigadores como Claude E. Anibal, a quien debemos el primer gran respaldo a la paternidad literaria de Mira (1925: 161-174), Griswold Morley (1918: 131-173) o Margaret Wilson (1956: 25-36), y quedó confirmada cuando en 1943 Eduardo Julià Martínez encontró en la Biblioteca del Marqués de Pidal el manuscrito autógrafo de Mira de Amescua de *La segunda de don Álvaro* (E.V.T. n°19), hoy conservado en el Instituto del Teatro de Barcelona (VIT-168). Julià Martínez presentó esta prueba definitiva de la autoría miramescuana en un pequeño artículo de la *Revista de Bibliografía Nacional* (1943: 147-150), pero no se libró de tener detractores. Blanca de los Ríos fue, en este sentido, una de las voces disidentes; motivada por su entusiasmo hacia la obra de Tirso, hizo caso omiso a los estudios previos y siguió defendiendo la participación del dramaturgo en la obra; editó ambas piezas en el primer volumen de las *Obras dramáticas completas de Tirso* (1946), donde se mostraba convencida, en vista de que no podía seguir sosteniendo una escritura exclusiva del madrileño, de que tuvo que ser refundidor o, al menos, colaborador en su escritura, y añadía a las colaboraciones propuestas anteriormente por otros investigadores (Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón⁵, Mira de Amescua y Salucio del Poyo⁶)

⁵ Esta colaboración fue defendida por Fernández-Guerra tras conjeturar la posible relación entre la tendencia moralista de la tragedia y la obra del mexicano (1871:299), pero la rebatieron Morley y Anibal, quienes consideraron que lo más lógico era pensar en una creación exclusiva de Mira. A propósito de esto, Nellie Sánchez-Arce hizo notar que en el texto autógrafo hay una curiosa alusión puesta en boca del gracioso Linterna que bien parece ser otra más de las burlas que tuvo que sufrir Alarcón por parte de sus contemporáneos, y afirmaba que «por tolerante que fuera una persona, resultaría difícil que se prestara a colaborar en una pieza en que se le hacía objeto de mofa» (1960: 13). Los versos que podrían referirse a Alarcón son:

Bien rodáis;
sólo cierto amigo puede
rodar mejor con dos bolas. (vv. 1999-2001)

⁶ Salucio del Poyo tenía una obra muy similar a la de Mira, con el título *Privanza y caída de don Álvaro de Luna*.

la de Tirso de Molina y Francisco de Quevedo (1946: 13-14). Blanca de los Ríos comienza su preámbulo a la edición haciendo alusión a unas palabras del personaje de Robles a Nuño:

ROBLES Seas, Nuño, bien venido
a los reinos de Castilla
de los piélagos a Oriente,
de aquellas fértiles islas
del Mar Tirreno. Después
que, capitán de Sicilia,
dejaste a España, no tienen
el estado que solían
las cosas. El Rey es hombre;
a empresas grandes se inclina.
Niño le dejaste, ya
conocerle no podrías
a verle sin majestad, [...] (vv. 1-13)

Y Nellie Sánchez-Arce escribió a este respecto:

En los últimos ocho versos de este pasaje, quiso ver Blanca de los Ríos una alusión al viaje de Tirso a la Española en 1615, cuando Felipe IV contaba con unos diez años. Pero leyendo completo el texto inicial inquirimos: ¿Por qué menciona Robles el Mar Tirreno, y no el Mar Caribe o el Atlántico, por donde viajó Tirso? Sabemos sin embargo que Mira de Amescua hizo un viaje a Italia en el séquito del Conde de Lemos y que permaneció allí seis años, del 1610 al 1616, lo que sin duda significa que la alusión al mar Tirreno se aplica específicamente al autor, representado aquí por el silencioso oyente, Nuño. Y por lo que se refiere a la niñez del monarca en el año de su partida, resulta aún más apropiado el comentario, ya que el Rey apenas tenía cinco años de edad por aquella fecha. (1960: 14)

Pese a que el autógrafo y las argumentaciones de Sánchez-Arce desmontaban la teoría de Blanca de los Ríos, así como cualquier atribución errónea que se hubiera hecho a lo largo de los años, todavía en el año 2005 Pilar Palomo e Isabel Prieto editaron la biología de *Luna* en el tomo IV de las *Obras completas de Tirso de Molina* de la Biblioteca Castro (2005).

Por supuesto, la conservación de un manuscrito autógrafo, escrito de principio a fin de puño y letra de Mira de Amescua, es prueba más que suficiente para demostrar su autoría. Como se describe en el apartado correspondiente a la censura de la obra, se trata de un autógrafo-copia; el dramaturgo debió de copiarlo de un manuscrito anterior, seguramente el original, para hacer lo que parece una segunda versión del texto con algunos cambios, pero desconocemos tanto esa primera versión como el motivo que lo condujo a actuar así, que podría haber sido algún tipo de problema con la censura. Es un manuscrito bastante limpio, de un solo copista (Mira de Amescua), con tachaduras, correcciones y un reparto de actores también de la misma mano. Dicho reparto se encuentra en el f. 40r, al comienzo de la tercera jornada, y se corresponde con los representantes que formaban parte de la compañía de Antonio de Prado en la temporada de 1624⁷, por lo que es muy posible que Mira redactara la copia para la compañía

⁷ Este y todos los datos similares de otros casos están tomados de *Manos teatrales*.

y esta estrenara la comedia nada más obtener la licencia de Pedro de Vargas Machuca en Madrid el 17 de octubre de 1624 (f. 59r).

La mayoría de las correcciones las efectuó Mira con la finalidad de hacer algunos cambios en la comedia y para subsanar errores propios de una copia que se realizó con notable rapidez. Sin embargo, el manuscrito está lleno de indicaciones de otra mano, sobre todo *noes* y *síes* a los márgenes, y presenta dos anotaciones marginales en los ff. 16v y 54r; la primera añade diez versos al texto original, los resaltados en negrita en el fragmento:

[...] Mayor fue
el temor del mal que el mal.
Letra de Robles parece.
¡Vive Dios, que es de su mano!
Quien hace bien a un villano,
quien a un traidor favorece,
esta ingratitud merece.
Más, ¿qué mucho, si en aquel
divino y santo vergel
labró Dios una figura
que, en mirando su hermosura,
se rebeló contra él?
Mi señora, cuando importe
al rey, mi señor, mi ausencia,
no es más agria esta sentencia. (vv. 851-880)

La segunda nota también añade algunos versos –cuatro en esta ocasión– al pasaje en el que el Rey tiene que traicionar a su valido Álvaro de Luna firmando su sentencia de muerte⁸:

REY [*Ap.*] [...]
Si otros rigen este paso,
¿cómo he firmado: «Yo, el rey»?
¿Cómo firmé lo que es falso?
Letras, si lleváis borrones,
caracteres sois de encantos,
líneas de la misma muerte
no os lean ojos humanos.
¡Oh, pluma, flecha con yerba,
que disparada del arco
 de la desdicha, penetras
dos pechos de cera y mármol!
Pluma, pincel que borró
la imagen y el simulacro
de la privanza de un rey,
 ¡mal os haga Dios! (vv. 2773-2794)

En resumen, el manuscrito autógrafo de *La segunda de don Álvaro* acabó con –o al menos quitó la razón a– las atribuciones que tradicionalmente se habían hecho a Tirso de Molina y

⁸ Véase la censura de [La adversa fortuna de don Álvaro de Luna](#).

otros autores. Una copia en limpio que Mira de Amescua realizó para la compañía de Antonio de Prado, quien hizo pequeños cambios en el texto para su puesta en escena, y que obtuvo la licencia de representación por parte de Vargas Machuca en el otoño de 1624. No obstante, el censor dejó en el aire una pregunta sin respuesta cuando indicó que había detenido otra comedia sobre el mismo caso y con el mismo título.

La casa del tahúr

La casa del tahúr debió de ser una de las primeras comedias escritas por Mira de Amescua al regresar a España en 1616 después de pasar seis años en Italia, lo que puede deducirse de un manuscrito parcialmente autógrafo fechado el 20 de diciembre de 1616 (BNE, [Res/118](#)); «parcialmente» porque, como veremos ocurre en casi todos los autógrafos de Mira, hay varios copistas diferentes. Williamsen dice al respecto:

El hecho de que el manuscrito empiece y termine sin ser autógrafo no es nada extraño entre los autógrafos conocidos de Mira. En nuestra edición de *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (Columbia: University of Missouri Press, 1970, pp. 4-6) hemos citado la teoría propuesta antes por Claude E. Anibal, de que Mira dictaba al preparar múltiples copias de sus obras en limpio para el teatro. Las pruebas que podemos ofrecer en respaldo de esta teoría son las siguientes: 1º) se hallan rasgos, en éste como en otros autógrafos, de la mano del mismo Mira corrigiendo errores en las hojas no autógrafas; 2º) después de las últimas palabras escritas por el copista se encuentra un autógrafo «*Laus Deo*», lema que tiene lugar en la hoja final de todos los autógrafos que hemos visto; 3º) el poeta ya fue bastante experimentado con el proceso de dictar textos (con todos sus problemas y fallos), como se ve en las muchas escenas en que ha empleado la dictación como recurso literario; y 4º) no hay mejor explicación del hecho que el que en varios manuscritos se encuentren pasajes seguidos –escritos tanto por el autor como por algún copista– terminando el uno y empezando el otro en medio del folio. Por estas razones sugerimos que, al preparar copias en limpio de varias comedias, Mira se sentaba con uno o más copistas para dictar, a base de su borrador, el texto que iba preparando; y que, después de terminar todos, Mira repasaba el trabajo de los otros para corregir los errores causados por la transmisión oral del texto. (2002: 130)

En efecto, muchas de las correcciones que se pueden apreciar en los autógrafos parciales del dramaturgo accitano son de su propia mano, tanto en los pasajes escritos por él como en los redactados por los otros copistas; estos fragmentos, además, se suceden de forma continua, sin cambios de hoja, y a veces separados por marcas que los delimitan. Lo mismo ocurre con la expresión *Laus Deo*, escrita del puño y letra de Mira al final del texto, tras la intervención del último copista; era una fórmula generalizada y no es de extrañar que la usara Mira de Amescua, aunque no en todos los autógrafos, puesto que no figura en *El ejemplo mayor de la desdicha*. Sin embargo, habría que añadir a las argumentaciones de Williamsen los errores derivados de la acción de copiar que cometen los amanuenses: repetición de palabras, cambio de lugar de algunos versos, adiciones a los márgenes, etc. Por estos motivos, creemos que Mira sí se rodeaba de algunos escribientes que lo ayudaban a preparar copias en limpio de las comedias para las compañías cuyo elenco figura casi siempre en los manuscritos y para las cuales se emitirían las correspondientes licencias de representación, pero, al contrario de lo que sostiene el editor, los ejemplos que vamos a ver están más asociados a una copia a partir de un autógrafo

que a una copia al dictado, por lo que no puede deducirse sin más un proceso de transmisión oral⁹.

El manuscrito Res/118 de *La casa del tahúr* tiene sesenta y seis hojas repartidas en tres jornadas de más o menos la misma extensión: hs. 1-20 (20); 21-39 (18); 40-52 / 62-66 (16) y un final añadido: 53-61 (8). Considerando al poeta como primer copista, la primera jornada la inicia un segundo que escribe hasta los primeros ocho versos del folio 11r, momento en el que Mira le toma el relevo. Esta primera parte está llena de pasajes enjaulados o marcados para omitir: ff. 2r-v, 3r, 5r-v, 8r, 9r, 10r, 10v. Mira escribe casi todo el texto de la comedia, hasta el folio 53r, donde aparece una tercera y última mano que termina la tercera jornada en el folio 60r y cuya redacción está llena de tachaduras y correcciones. Es curioso lo que sucede a continuación: no se especifica en ningún momento que haya finalizado la obra mediante la fórmula habitual «fin de la comedia...», la palabra *fin* u otro medio¹⁰, sino que en su lugar encontramos una suma de cantidades correspondiente a los versos de las tres jornadas y los totales de la comedia (0861+1081+1023=2965), seguida de una frase de remisión a la censura: «Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca», y la correspondiente aprobación de este censor para la representación el 3 de diciembre de 1621 en Madrid. Los folios siguientes, del 61r al 65v, añaden otro final que no se debe a alguien ajeno a Mira y sus copistas, sino que son el poeta (ff. 61r-v) y su segundo ayudante (ff. 62r-65v) quienes se encargan de su elaboración. Para finalizar, figura una nueva censura, esta vez otorgada en Zaragoza el 15 de noviembre de 1619¹¹.

En la primera parte de la comedia, la transcrita por el segundo copista, destacan tanto los atajos mencionados anteriormente, debidos seguramente al deseo de una compañía por acortar la duración de la representación, como una corrección en el folio 8v que parece responder a una equivocación a la hora de copiar: después de la acotación «Salen Ángela y su madre con un libro», la cual añade a la anterior «Vanse» mediante una línea horizontal y una cruz, el amanuense se olvidó de copiar tres versos que intercambian los dos personajes y pasó directamente al extenso parlamento de la Madre (vv. 354-468). Como no tenía espacio suficiente para añadir más versos y eran palabras sueltas, decidió escribirlas seguidas en una única línea con el separador /, de la siguiente manera: «Mad[re], / Ángela, / Señora, / Mad[re], / ~~xxx~~». La última palabra está tachada y resulta ilegible, pero alguien escribió encima «escucha» para iniciar el discurso de la madre, con una letra diferente que tampoco parece corresponderse con la de Mira y que no hemos logrado identificar. El fragmento quedaría así:

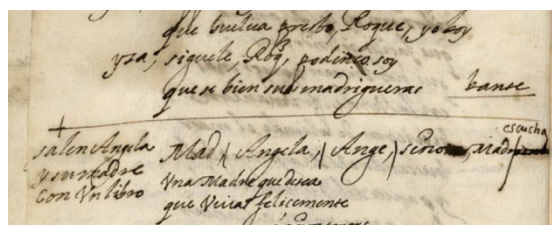


Figura 1. f. 8v (BNE, Res/118)

⁹ Error más propio de una copia al dictado sería la presencia de palabras equivocadas, pero que «suenan» parecidas a las correctas, es decir, que el copista escuchara mal lo que se le dictaría.

¹⁰ Sí se indica el fin de las dos primeras jornadas.

¹¹ Véase la censura de [La casa del tahúr](#).

Vanse. Salen Ángela y su madre con un libro

MADRE Ángela.
ÁNGELA ¿Señora?
MADRE Escucha
 una madre que desea
 que vivas felizmente, [...]

El texto que escribe Mira de Amescua es muy extenso y está bastante limpio, con marcas habituales en su redacción, como las acotaciones que se encuentran señaladas en los márgenes por medio de cruces. También tiene pasajes enjaulados y tachados para su omisión, y da la sensación de que en algunas hojas quería mantener la estructura de los versos, bien para no despistarse y dejar truncado algún verso partido, bien para poder contar más fácilmente el número de versos por hoja; por eso, seguidos de versos cortos compuestos por una sola palabra escribe otros, recuadrando el nombre del personaje que los pronuncia para diferenciarlo del texto dramático (pueden verse algunos ejemplos en los folios 14r del primer acto o 26v del segundo). En la primera jornada hay algunas correcciones de su propia mano que podrían deberse al deseo del dramaturgo de cambiar algunas palabras porque pensara que encajarían mejor o a un error cometido a la hora de copiar: en el folio 15v tacha casi un verso entero, haciéndolo ilegible, y escribe al lado su reemplazo: «*Dale la cadena / ÁNGELA: Cosa es clara / que el ~~señor xxxx~~ señor es quien la da*»; también en el folio 19r sustituye una palabra por necesidad de rima, lo que parece claramente una corrección *in itinere*: «*y al brillar sus luces ~~bellas~~ vivas, / soberbio dijiste que ibas*». Ya en la segunda jornada se aprecian otras correcciones similares (f. 22r: «*contra la vida, el furor / de la pólvora ~~violenta~~ estupenda*»; f. 23r: «*No había de ser en todo / desdichado; ~~si hoy~~ pues ~~porque~~ apenas / vi sus ojos, ¡oh sirenas!*¹²»; f. 31v: «*La cadena os ha dejado. / Mangas, cofres y ~~vestidos~~ escritorios / francos me haced y notorios*») y otros fragmentos eliminados. Al finalizar cada una de las jornadas, se indica el número de versos que tiene cada una: 1023 y 1081. En la tercera jornada continúan las correcciones, pero destacan dos que claramente se deben a equivocaciones durante la escritura y no a una voluntad de mejora textual. En primer lugar, en el folio 41r repite la palabra *merecimiento* tres versos después y la tacha para reemplazarla por *entendimiento*: «*Si sobra ~~merecimiento~~ / en tu rostro singular, / por fuerza tengo de amar / o estar sin ~~merecimiento~~ entendimiento*». Lo mismo ocurre con un verso entero en el folio 50v, el cual está escrito antes de su lugar correcto:

ALEJANDRO En este mismo punto nos veremos.
 ~~Mis agravios están y mis cuidados.~~

DON DIEGO Adiós.

Vase [don Diego]

ALEJANDRO Averiguados
 mis agravios están y mis cuidados.

¹² Pueden apreciarse dos correcciones en este verso: la primera sobre la primera versión, «si hoy apenas», que el poeta sustituye por «pues porque apenas», y la segunda para eliminar *porque* y dejarlo así: «pues apenas». Parece una cuestión métrica, pues son versos octosílabos y la primera corrección rompería el esquema.

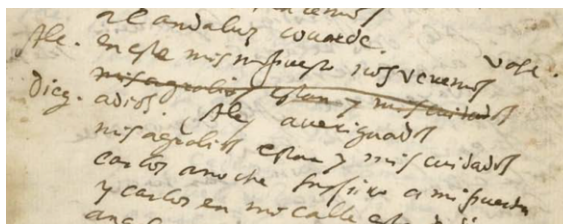


Figura 2. f. 50v (BNE, Res/118)

En el folio 51v hay una mancha que podría ser un borrón de tinta, puesto que no parece de humedad, y tapa parte del texto; alguien distinto a Mira ha escrito encima las palabras imposibles de leer:

ALEJANDRO ¡Qué ejemplos tan vulgares!
 ¡Qué argumentillos necios y causados
 ~~xxxx~~ para aumentar pesares!

ISABELA **Comunicame** ya tantos enfados,
 Si es público el efecto,
 ¿por qué a la causa das tanto secreto?

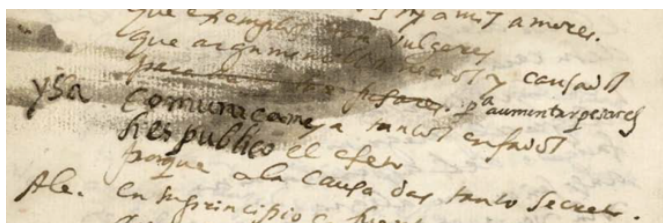


Figura 3. f. 51v (BNE, Res/118)

La tercera mano aparece en el folio 53r para terminar la comedia. Es la parte más adulterada, está llena de tachaduras y pasajes enjaulados, pero en esta ocasión no parece tratarse de una copia de texto de Mira, sino de un dramaturgo desconocido que decidió escribir un nuevo final de la comedia¹³. Es posible que los pasajes eliminados se deban a alguien –quizá a un autor de comedias– que quisiera ser más fiel a la versión original, puesto que algunos añadidos son de otra mano y reproducen versos del final miramescuano, por ejemplo, los seis versos agregados a un enjaulado del folio 54v, los cuales también se encuentran en el folio 61r:

Los celos del amante,
 como disgusto dan y no deshonra,
 no es mal tan importante;
 mas, como tocan el gusto y honra
 celos de hombres casados,
 ¡vive Dios!, que aun en burlas son pesados.

No parece haber duda, por tanto, de que la primera versión del final, la original, es la escrita por Mira de Amescua y su copista en las hojas 62-66, que habría que leer a continuación de la hoja 52, la última escrita por el guadijeño antes de la inserción de un final alternativo por parte

¹³ En la parte superior de algunos folios escribe la fórmula «Jsp. M^a Joseph», correspondiente a la invocación «Jesús, María José» que se encuentra en otros manuscritos de la época.

del poeta desconocido. En la esquina superior izquierda del folio 53r, donde empieza el nuevo final, una mano anota: «pasar aquí». Además, el cómputo de versos recogido antes de la licencia de Vargas Machuca cuenta los 861 del nuevo final, pero no están contados los versos a partir del folio 61r, de modo que esa suma no la hizo Mira, sino alguien de la compañía que representó la nueva versión, quizá la misma persona que intervino en otras partes del manuscrito y que escribió «pasar aquí» para incorporar los ocho folios alternativos en medio del texto redactado por el accitano; eso sí, indicando la interrupción del texto original y su continuación con almohadillas (#), puede que para no perderlo y, de paso, conservar la licencia zaragozana, que sería lo más valioso. De esta forma, la aprobación de Zaragoza de 1619 iría destinada a la representación de la comedia de Mira, mientras que la de Vargas Machuca se haría para una nueva representación, con un final distinto, en 1621 en Madrid. Con estos datos, pueden conjeturarse tres representaciones: una hacia 1616, año en que está fechado el manuscrito, y otras en 1619 y 1621.

Por último, en la parte escrita por el segundo copista del final auténtico, en el folio 65r, hay un verso añadido por Mira, probablemente en una revisión posterior. Como en la época se pronunciaba «Etiopía», sin tilde, los versos pueden rimar en asonante *óa*:

MARCELO	¡No se usara en Etiopía tal maldad!
MADRE	Señor, paciencia; que en esta ocasión importa. Si me quisiste primero, no os mentí. Yo soy la propia.

Vuelve a aparecer la mano del dramaturgo accitano para escribir *Laus Deo* al final, justo antes de la aprobación zaragozana.

El ejemplo mayor de la desdicha

Se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de *El ejemplo mayor de la desdicha* fechado en 1625, año en el que la Junta de Reformación decidió iniciar un periodo de prohibición para «imprimir libros de comedias, novelas ni otros de este género» (Moll, 1974: 98) que ocasionó que la comedia de Mira se tuviera que editar fuera de Madrid. Además, se adjudicaría a otros dramaturgos: a nombre de Pérez de Montalbán en la *Parte 25 de Diferentes autores* (Zaragoza, 1632, 1633) y de Lope de Vega en *Doce comedias de los mejores. Parte 4* (Lisboa, 1652); en la *Parte 4 de Nuevas Escogidas* (Zaragoza, 1653); en *Comedias de los mejores* (Colonia, 1697); y en veintitrés sueltas y un manuscrito (BNE, MSS/16906) (Profeti, 2001: 209). Aunque estas falsas atribuciones sacaron la comedia del corpus miramescuano durante algunos años, el error quedó subsanado gracias al manuscrito Res/112 de la BNE.

El manuscrito está formado por sesenta hojas repartidas en tres cuadernos de diferente extensión que se corresponden con las tres jornadas de la comedia: hs. 1-18; 1-19; 1-19. Tradicionalmente se había considerado que era autógrafo en su totalidad, pero la intervención de otras cuatro manos además de la de Mira es evidente y podría explicarse a partir de esa hipótesis de que el dramaturgo contaba con la ayuda de algunos amanuenses cuando preparaba

copias para una compañía, puesto que las distintas partes tienen correcciones *in itinere* y comienzan y terminan cuando concluye una escena, en una misma hoja, a continuación del texto escrito por Mira. Otra mano, una sexta, se correspondería, según Profeti, con la del licenciado Francisco de Rojas de Madrid, a quien describe como «mediocre dramaturgo, pero apasionado del teatro», cuyas «intervenciones obedecen a una estrategia muy evidente: explican algunos pasajes sintéticos de Mira, y así –casi siempre– destruyen los paralelos del autor, trivializan sus imágenes, afean indiscutiblemente el texto» (212)¹⁴. Aunque la editora describió bien la intencionalidad de la participación del anotador, García-Reidy estudió en todos los manuscritos las intervenciones del licenciado Rojas, que podrían fecharse entre 1630 y 1640, aproximadamente, y consideró que Profeti se equivocaba en este caso, motivo por el que tampoco está identificada la mano de Rojas en el registro de este manuscrito en *Manos teatrales* (2021: 89). Junto a estas intervenciones se pueden apreciar otras correcciones y tachaduras hechas *a posteriori* de la redacción de la copia, quizá de los aprobantes o de alguno de los autores de comedias que representaron la obra.

Los primeros tres folios de la primera jornada están escritos por Mira de Amescua (ff. 2r-4v de la numeración moderna; vv. 1-162) y presentan algunas correcciones suyas; a continuación, los folios 5-15r (vv. 163-674) están redactados por una segunda mano sin identificar que corrige errores que ha cometido a la hora de copiar: por ejemplo, en el folio 8r, en un largo parlamento que Belisario dirige al Emperador, sustituye «que caballos» por «que montañas», porque se confundió con la palabra *caballos* del verso anterior, y unos versos después, en el 339, reemplaza «que han formado» por «que han vertido» tras equivocarse de nuevo con el verso precedente; parece que el copista estaba distraído en este momento de la redacción:

Su ejército me oponen y confían
 en la bárbara furia de elefantes,
 que con navajas de marfil herían
 las tropas de **caballos** y de infantes.
 Cien torres que ~~caballos~~ parecían, **montañas**
 llevaban estos brutos arrogantes,
 y tantas flechas disparaban de ellas
 que eclipsaron el sol y las estrellas.
 Su natural instinto prevenido,
 en medio de los campos he **formado**
 un arroyo de sangre, que han ~~formado~~ **vertido**
 cien bueyes del bagaje, y el airado
 escuadrón de elefantes suspendido
 quedó, cuando en la sangre ha reparado,
 [...] (vv. 329-342)

¹⁴ Paz y Meliá recoge en su *Catálogo* más intervenciones de Francisco de Rojas en los manuscritos conservados en la BNE y en la Biblioteca Palatina de Parma. Encontramos estas enmiendas en otros manuscritos atribuidos a Mira de Amescua, como *Las pruebas de Cristo*, *Los caballeros nuevos*, *La hermosura de Fénix* o *El clavo de Jael* (1989: 456b-457a, 96a).

A partir de la segunda mitad del folio 15r hasta el folio 20r (vv. 675-985) vuelve a aparecer la grafía de Mira.

La segunda jornada se inicia con la mano del segundo copista (vv. 986-1494), que vuelve a dejar paso a la del accitano en los últimos cuatro versos del folio 31r hasta que en la segunda mitad del folio 33v le toma el relevo una tercera mano que aparece por primera vez para concluir el acto (ff. 33v-40v); una línea con rayas oblicuas separa las partes del dramaturgo y el nuevo copista:

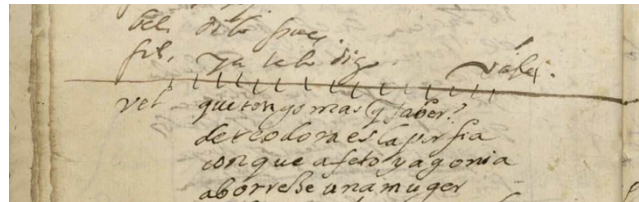


Figura 4. f. 33v (BNE, Res/112)

En el pasaje escrito por el segundo escribiente, en el folio 23r, vuelve a apreciarse una corrección que se hace a sí mismo cuando se salta cuatro versos y tiene que tachar los dos anteriores para reajustarlos después de los que había omitido:

Cuidado dicen los labios.

~~Si en Teodora resplandee
el honor que limpio ha sido,~~

Anto Y bien puede ser que sea
sentir su adversa fortuna,
porque la teme la una,
otra porque la desea.

~~Si en Teodora resplandee
el honor que limpio ha sido,~~

Antonia es quien la ha querido,
Teodora quien le aborrece. (vv. 1061-1069)

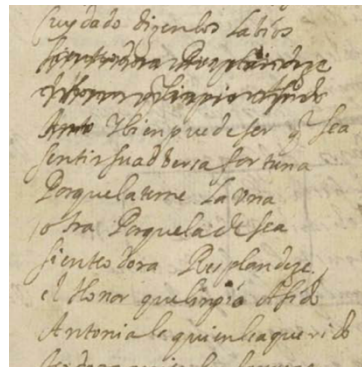


Figura 5. f. 23r (BNE, Res/112)

En cuanto a la parte copiada por el tercer amanuense, también contiene un error curioso producido durante la escritura que resuelve de la mejor manera posible; se salta sin querer el verso del folio 35, dejándolo en blanco, y lo tacha indicando en él: «no falta nada».

La tercera jornada la comienza un nuevo copista, el cuarto, que escribe desde el folio 42r hasta los últimos siete versos del 54r, donde se produce un cambio de letra que finaliza el acto y que según Profeti se debe al tercer amanuense (2001: 211) y, según *Manos teatrales*, a un nuevo y, por tanto, quinto copista. Un examen minucioso de las grafías nos ha permitido concluir que no se trata de la caligrafía del tercer copista, pues es una escritura más cursiva, con mayor inclinación de izquierda a derecha, y con letras ligadas dibujando lazos entre sí, como puede observarse en la unión de *d* y *o*, *do*, que no tiene nada que ver con la formación de esta sílaba por parte de la tercera persona que ayudó al dramaturgo. Por otro lado, algunas de las iniciales tampoco se asemejan; valga como ejemplo la *J* de *Justiniano*:

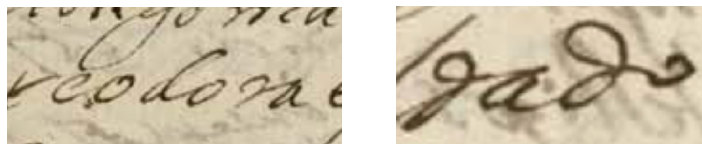


Figura 6. Ejemplo de escritura de la sílaba -do- por el tercer y por el último copista (BNE, Res/112)

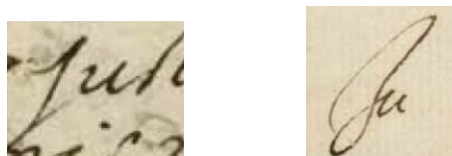


Figura 7. J de Justiniano por el tercer y por el último copista (BNE, Res/112)

A la finalización del texto sigue la firma autógrafa de Mira y, aprovechando la parte baja de la hoja, hay una aprobación firmada «Lope de Vega Carpio» que, según Sánchez Mariana, no parece auténtica (f. 19r) (2011: 36). Si son originales las aprobaciones del verso del folio, de Pedro de Vargas Machuca en Madrid el 19 de diciembre de 1625, del Doctor Garcés en Valencia el 2 de octubre de 1627 y de Javier Barneto el 3 de noviembre ¿de 1629?¹⁵. Lo más seguro es que la licencia de Garcés se otorgara a la compañía de Tomás Fernández Cabredo, quien estaba en la ciudad de Valencia en esa fecha, y la aprobación madrileña de Vargas Machuca dos años antes también hubiera sido para él, puesto que podría encontrarse ya en posesión del manuscrito; además, según la información de CATCOM, representó otras seis comedias en la capital a lo largo de ese año. Quizá Mira y sus ayudantes prepararan la copia para este autor de comedias.

En cuanto al resto de intervenciones, no son fáciles de distinguir. Profeti señala la participación de la sexta mano, que ella creía de Rojas, en los vv. 574-582, 672-74, 811, 1455, 1539-46, 1581, 2154, 2326 y 2705 (2001: 212-213), pero creemos que dejó su huella en otros muchos que tienen otro tipo de caligrafía y emplean una tinta notablemente más oscura (es importante tener en cuenta que son posteriores a la elaboración de la copia); sus tachones en línea recta son más difíciles de diferenciar, no obstante, ya que Mira de Amescua y sus ayudantes los utilizaron indistintamente con los formados por una espiral. Por otro lado, no consideramos que la intervención del verso 1581 sea de la misma mano, a pesar de las palabras de la editora: «v. 1581. La lectura de Rojas es innecesariamente enfática, aunque Valbuena intenta defenderla. Sin embargo la tachadura no permite leer la dicción original» (213):

BELISARIO	¿Antonia?
FILIPO	No lo intentó
BELISARIO	xxxxxxxxxxxx Dime si es Antonia
FILIPO	No.
BELISARIO	Háganse los cielos bien. ¿Es Teodora?

¹⁵ Véase la censura de [El ejemplo mayor de la desdicha](#).

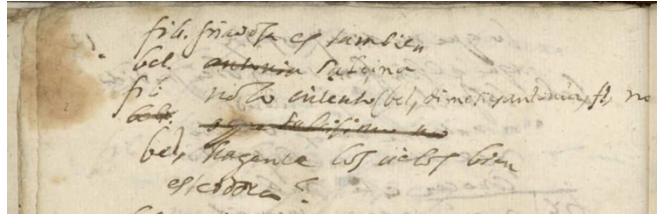


Figura 8. f. 33v (BNE, Res/112)

La tinta es distinta a la de otras intervenciones de este anotador y tampoco parece su letra. Y lo mismo ocurre con los versos 574-582 (f. 13r), los cuales están señalados por Héctor Urzáiz Tortajada en CLEMIT porque, contradiciendo a Profeti, considera que pudieron «deberse (como diversas menciones al homicidio) a un prurito de corrección censoria sobre los siguientes inflamados versos (reemplazados por estos dos, anotados al margen: “Celos me dieras con esto / a no saber que es venganza”»». No podemos estar de acuerdo con ninguno de los dos investigadores: los versos solo están enjaulados, no tachados enfáticamente como haría un censor que quisiera eliminarlos, y la letra y tinta parece la de Mira de Amescua. Asimismo, no da la impresión de que Mira quisiera eliminar ese pasaje, simplemente añadió dos versos indicando de forma muy clara mediante una cruz y una línea el lugar en el que irían:

ANTONIA [Ap.]

**Celos me dieras con esto
a no saber si es venganza.**

¿Qué desdicha es esta, cielos?

¿No he de amar a Belisario,
no he de estimar sus afectos,
no he de agradecer su amor,
no he de honrar sus pensamientos,
no he de mirar su buen talle?
¡Remedio, cielos, remedio,
que si tanto amor reprimo,
ha de reventar el pecho!

(vv. 572-582)

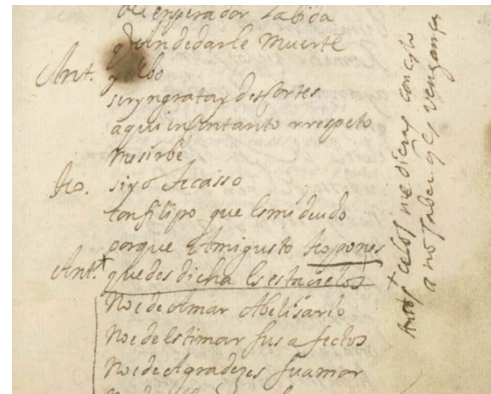


Figura 9. f. 13r (BNE, Res/112)

Otra intervención importante del accitano podría ser la de los versos 1737-1754 (ff. 37r-v), que están tachados con un «no se dice» al margen. También podría ser una eliminación de compañía, como tantas otras del manuscrito, pero son versos que se repiten de manera muy similar y con mayor amplitud en otra parte de la comedia, la correspondiente a los versos 2309-2442. Está claro que alguien quiso suprimir uno de los dos lugares, pero ¿quién?

Por último, hay otras intervenciones llamativas que parecen fruto del deseo de un autor de comedias de aclarar algunas escenas, como la del folio 29v., que añade cuatro versos y modifica otros tantos.

Es, en definitiva, un manuscrito en el que pueden apreciarse, al menos, once manos diferentes que no siempre son fáciles de distinguir y pueden confundirse entre sí: de Mira de Amescua, de cuatro copistas, de alguien que intervino *a posteriori* de la redacción, de quien falsificó la firma de Lope, de tres censores y de un autor de comedias.

No hay dicha ni desdicha hasta la muerte

Dos sueltas de la comedia *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* sin lugar, fecha ni año están a nombre de Francisco de Rojas (BNE, T/55333/17 y T/55333/18). Sin embargo, la autoría de Mira de Amescua la confirma un manuscrito de cincuenta y siete hojas, firmado por el dramaturgo accitano en Madrid el 20 de julio de 1628 (BNE, Res/76).

Como ocurre en otros de sus ológrafos (*La casa del tahúr*, *El ejemplo mayor de la desdicha*), Mira no escribe el texto en su totalidad, pues se sirve de la ayuda de algunos amanuenses, lo que significa que no estamos ante la primera versión o el primer borrador de la comedia, sino más bien ante una copia hecha en limpio para una compañía a partir de un antígrafo que sería probablemente ese primer borrador. De este modo, intervienen en la redacción, además del dramaturgo, otros dos copistas.

Se trata de una copia muy limpia, sin apenas intervenciones, aunque se puede observar alguna corrección de los copistas o del propio Mira de Amescua. La primera jornada (hs. 1-16) tiene al comienzo (f. 1r) un *dramatis personae* completo que, al estar escrito por el dramaturgo, corresponde a la compañía para la que realizó la copia, probablemente la de Andrés de la Vega o el *Gran Turco*; posteriormente otra mano añadió cuatro nombres a los personajes de don Diego, don Vela, Rey don Ordoño y don García que podrían corresponderse con la formación de Manuel Álvarez Vallejo en el verano de 1634¹⁶. Continúa escribiendo Mira todo el primer acto, casi sin errores, salvo por el tachón de una acotación en el folio 9r y otro en el 15r, esta vez una palabra del texto que hace ilegible para después escribir el verso «A nadie fuerza esa ley» (v. 739). Él mismo inicia el segundo acto (ff. 18-34r) con otro reparto que se asemeja mucho al primero y que, por tanto, también se correspondería con la compañía de Andrés de la Vega (f. 18r); escribe hasta el folio 24v, donde indica mediante dos líneas oblicuas (//) que deja paso al segundo copista. La única corrección llamativa de esta parte es la que hace en el folio 22r para ajustar la métrica, cambiando el sentido de un verso que en medio de octosílabos había resultado eneasílabo: «Mejórate de cuidado / y perdóname si ~~le olvidé~~ atrevido / te doy consejo» (vv. 997-999). La segunda mano aparece en el folio 25r y copia hasta los primeros ocho versos del 30r, sin actuaciones reseñables, para dejar paso de nuevo a Mira, quien termina la segunda jornada y empieza la tercera¹⁷. Al final del segundo acto hay una nueva rectificación del dramaturgo consistente en eliminar un verso entero, «ORDOÑO: Conde amigo. ¿Don Diego», y sustituirlo por otro en la siguiente línea (f. 30r): «ORDOÑO: Conde amigo» (v. 1464).

Por último, la tercera jornada (hs. 36-53) tiene más enmiendas y está redactada por tres personas diferentes. La empieza Mira, pero a partir del séptimo verso del folio 38v encontramos la mano del segundo amanuense, a quien el dramaturgo corrige una palabra en el folio 41v: «PORCELOS: [...] y un abismo ~~de medallas~~ de centellas / LEONOR: ¡Para que me abrasen ellas!»; no son términos muy similares que el redactor pudiera haber confundido al copiar o al escuchar —si pudiéramos suponer una copia hecha al dictado—, sino más bien parece que Mira leyó el

¹⁶ Véase la vida escénica de [No hay dicha ni desdicha hasta la muerte](#).

¹⁷ Una línea horizontal separa ahora las partes del segundo copista y Mira de Amescua. Además, hay un papel pegado sobre el texto de Mira, en la parte inferior del 30r y superior del 30v, que seguramente sea posterior a la redacción de la copia.

texto finalizado para revisarlo y se dio cuenta de que *centellas* rimaba más con el *ellas* del verso siguiente, de modo que decidió cambiarlo. Vuelve la mano de Mira en dos hojas (43-44) y un nuevo copista, el tercero, se hace cargo de las siguientes, hasta la 46, aunque deja el verso de la hoja en blanco. Es nuevamente Mira de Amescua quien termina el acto escribiendo *Laus Deo* en la parte inferior del folio, la fecha en la que terminó la comedia y su firma. El poeta hace algunos cambios en su última aparición: hay pequeños tachones en varios folios, por ejemplo en 45r, 47r, 55r o 58r, pero destacan dos. El primero se encuentra en el folio 50v: Mira tachó la palabra *puerta* del verso 2360 y, sin embargo, se arrepintió y volvió a escribir lo mismo. El segundo está en el folio 53v, en el cual tacha una palabra (ilegible) y la sustituye por *en palacio*: «dejadme, que ni hay traidores / ~~xxxx~~ en palacio, ni hay quejosos» (vv. 2528-29)¹⁸.

Una serie de marcas que no están en los otros autógrafos impregnan los márgenes del manuscrito, símbolos del tipo \simeq . Da la impresión de que sirven para controlar la estructura métrica de algunos pasajes que no presentan didascalias, como sucede en otros manuscritos de la época, así como para marcar redondillas (muchas veces aparecen cada cuatro versos) y organizar tiradas en romance.

En general, es un manuscrito con pocas intervenciones que parecen de Mira de Amescua y sus copistas, ninguna de un censor o un autor de comedias, pero no hay duda de que se trata de una copia hecha específicamente para una compañía y que, años más tarde, pasó a otra. Al final del manuscrito, en el folio 57r, hay dos licencias de representación del 17 de abril de 1629 y del 8 de noviembre de 1636 que seguramente se concedieran para las compañías antes mencionadas, para la de Andrés de la Vega la primera y para la de Manuel Álvarez Vallejo la segunda.

2.2.2. Manuscrito autógrafo de una comedia en colaboración de Mira de Amescua y Luis Belmonte Bermúdez

El mártir de Madrid

Al contrario de lo que ocurre con las comedias anteriores, *El mártir de Madrid* nunca ha sido asignada a otro dramaturgo que no fuera Mira de Amescua, quizá gracias al manuscrito Res/107 de la BNE, autógrafo suyo excepto por la segunda jornada, que escribe Luis de Belmonte Bermúdez. Sin embargo, Cayetano Alberto de la Barrera se confundió en su catálogo e incluyó entre los títulos miramescuanos el de *Los mártires de Madrid*, comedia de Lope de Vega rodeada de graves problemas bibliográficos, que Héctor Urzáiz resume de la siguiente manera:

Lope de Vega escribió una comedia titulada *Los mártires de Madrid*, de la cual existe una versión posterior atribuida a Moreto solo, o a Moreto en colaboración con Jerónimo de Cáncer y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa. Esta versión se titula doblemente *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid*, pero el mismo texto se publicó con el título *Los tres soles de Madrid* a nombre de Cristóbal de Monroy. Esta versión fue refundida, a su vez, en otro texto cuyos testimonios manuscritos se

¹⁸ Marco Presotto incluye en el prólogo a su edición un apéndice con todas las características del manuscrito autógrafo (2009: 589-592).

titulan *Mártires de Madrid* y los impresos *No hay reino como el de Dios*, y en todos ellos se atribuye esta vez a Moreto, Cáncer y... Matos Fragoso. La tradición textual de estas obras se compone, por otra parte, de numerosas copias (muchas de ellas anónimas): manuscritos, sueltas, colecciones de diferentes autores, etcétera. (2002: 24)

Por si fuera poco, la comedia de Mira de Amescua, con título en singular, se conserva en otro manuscrito (BNE, MSS/16886) en cuya primera página, en el folio 2r, alguien diferente al copista escribió al margen: «Don Juan de Alarcón», a pesar de que en la portada se especifica que «es distinta de las que con igual título escribieron Alarcón y Zamora». No hemos encontrado, sin embargo, ninguna comedia con este mismo nombre atribuida a alguno de los dos autores.

Volviendo al manuscrito autógrafo, al comienzo de la primera jornada, en el folio 1r, se puede distinguir un *dramatis personae* incompleto porque la hoja está rota por la mitad, de manera que tampoco se pueden leer totalmente los repartos actorales que están a ambos lados. Se distinguen los nombres de Lorenzo, Autor, y, según *Manos teatrales*, de José Carrión y Pedro Manuel de Castilla, abreviados al lado derecho. La letra parece la de Mira de Amescua. En el folio siguiente (2r), alguien anotó al margen: «de Antonio de Rueda». Efectivamente, este autor de comedias, que estuvo activo desde 1630 hasta 1665, debió de poseer el manuscrito entre 1639-1640, cuando Manuel de Castilla y José Carrión formaban parte de su compañía.

A lo largo del primer acto (ff. 1r-24r) pueden observarse diversas correcciones derivadas del proceso de escritura, muchas reescribiendo lo que parece poner debajo de la tachadura, pero también hay algunas intervenciones reseñables. Por ejemplo, las hojas 4 y 5 presentan tachones y enjaulados debidos a la censura del fragmento del alguacil, señalado por Navarro de Espinosa en su aprobación¹⁹. En el folio 12v hay una enmienda de otra mano que sustituye una palabra de un verso de Pedro, escribiéndola encima de la original: «Señora, la ~~xxxx~~ cortesía / vana en nosotros sería» (vv. 543-544). Más adelante, en el folio 16r, el propio Mira tacha y reescribe un pequeño fragmento, quizá por una rectificación creativa:

PEDRO	¿Eres ligero?
TRIGUEROS	Sí, pues nadie Pues ninguno me alcanzó, claro está.
PEDRO	Luego, ¿has huido?
TRIGUEROS	El uno me huyó a mí y siguió. (vv. 713-718)

En el folio 17v es otra letra la que sustituye una palabra (v. 776): «TRIGUEROS: Compendioso / estaré. Ya baja [a] abrir. / PEDRO: ¿Qué ~~salte solo~~ intenta? / TRIGUEROS: Con él se ha de ir». Por último, alguien que podría ser Mira de Amescua reescribió los dos primeros versos del 18v, que se encontraban prácticamente borrados; dado que hay manchas de tinta y

¹⁹ Véase la censura de [El mártir de Madrid](#).

esta pasa a ser notablemente más oscura, es probable que al dramaturgo se le secase la pluma y tuviera que hacer un cambio de tinta.

A partir del folio 21r un copista que no es Mira ni Belmonte termina el acto. Como no parece un añadido posterior, podría ser una de las personas que ayudaban al accitano a preparar copias para la compañía de teatro. De esta parte solo destaca un verso agregado por la misma persona que había efectuado alguna corrección en la parte autógrafa de Mira, cuya letra se asemeja a la de Belmonte Bermúdez (f. 23v): «CLEMENCIA [Ap.]: **¿Si eres discreta?** / ¿Cómo no ves lo que importa / mi industria y mi diligencia?» (vv. 1077-79).

La segunda jornada (ff. 25r-42r) está escrita por Luis Belmonte Bermúdez, salvo el reparto del folio 25r, escrito por Mira, y una ristra de veinte versos añadidos al final. Tiene varios pasajes eliminados que pueden deberse a un autor de comedias y, en algunos casos, a la censura, como, por ejemplo, los versos 1416-20 de Clemencia (f. 32r). En el folio 29v se suprimen dos versos («REY: Ya son tuyos y en tu mano / vive ya su libertad» [vv. 1274-1275]) y se incorporan al margen ocho que parecen de letra de Mira de Amescua:

MORO 1º	Ya se están desembarcando los redentores de España y un viejo los acompaña que dos hijos va buscando.
REY	Pues salvoconducto tiene. Licencia es bien que le demos.
FERNANDO	Pedro, dichosos seremos si es nuestro padre el que viene. (vv. 1283-1290)

Un nuevo añadido, esta vez de una mano desconocida, lo encontramos en el 33v:

A los frailes que han venido
a redimir acompañó,
y el pecho en lágrimas baño
de tu amor enternecido. (vv. 1501-1504)

En el espacio en blanco tras el «Fin del 2º acto» (f. 42r), alguien escribió un pasaje de veinte versos y, mediante un símbolo similar a una almohadilla (#), indicó que irían dos folios antes, en el 41r, donde otro símbolo, una línea horizontal y dos «ojo» marginales señalizan el lugar exacto. Al contrario de lo que sostiene González Dengra, no creemos que el responsable fuera Mira de Amescua, pues la caligrafía no tiene mucho que ver:

Déme Dios dolor eterno
por descanso y por regalo,
pues que soy árbol tan malo
que fruto doy al infierno.
Déme Dios un llanto tierno
en vez de humana alegría.
¿Hay desdicha cual la mía?
Sí, Adán fue mejor que yo

y lo mismo sucedió
en dos hijos que tenía.
FERNANDO Nunca en tu amor paternal
me hubieras tú preferido.
Fuera yo el aborrecido
y en cautiverio inmortal
llorara mi tierno mal.
No sentiríamos en vano
que llore un padre cristiano
un hijo moro y que yo
a un hombre que Dios negó
pueda decir que es mi hermano. (vv. 1920-39)

Al ser Belmonte copista y dramaturgo, podría haberse dado cualquiera de las dos opciones: que, como hicieron otros amanuenses, hubiera ayudado a Mira de Amescua a preparar copias de la comedia, o que *El mártir de Madrid* sea una pieza escrita en colaboración entre el dramaturgo sevillano y el granadino. Después de analizar el texto con estilometría –método explicado detenidamente más adelante–, podemos concluir que se trata de una comedia colaborativa en la que Belmonte Bermúdez jugó un papel importante como poeta, de ahí que pudieran deberse a él algunas correcciones en el texto redactado por los demás.

En la tercera jornada vuelve a aparecer la mano de Mira hasta el final (44r-64r). Otra vez encontramos palabras tachadas y escritas de nuevo por el dramaturgo, pequeñas intervenciones de otras manos, marcas de compañía, como el «dícese» de la hoja 49, y pasajes enfáticamente tachados que podrían no haber sido del agrado de los censores. Destaca un enjaulado de los folios 53v-54r que está acompañado de un «ojo» y que González Dengra elimina del texto editado para añadirlo en un apéndice con la siguiente indicación: «el segundo se editan cuarenta y ocho versos que aparecen tachados [...] y que son una primera redacción, posteriormente corregida por el propio Mira de Amescua» (2001: 484).

Parece que el poeta vuelve a corregir el último verso del folio 58v y los tres primeros del 59r, pues su mano es la que se distingue, excepto en un verso escrito en perpendicular al margen: «¡Salga un león que me coma! (v. 2705). Finalmente, las cuatro últimas hojas que cierran la jornada, desde el folio 61r, tienen partes pegadas sobre el texto de Mira.

Las censuras y licencias de representación de Gracián Dantisco (1619), el licenciado Ribera (Zaragoza, 1622), Don Álvaro Cubillo (por mandado del Señor Arzobispo de Granada, 02/02/2022), el Doctor Garcés (Valencia, 1623) y Navarro de Espinosa (Madrid, 1641) se encuentran en los folios 65r, 65v y 66r.

2.3. Autorías inciertas: el enredo de las atribuciones textuales

Algunas prácticas comerciales del siglo XVII ocasionaron que el impresionante repertorio teatral del Siglo de Oro español nos haya llegado con bastante dificultad:

Sólo una parte ha llegado hasta nosotros: una parte que controlamos mal. Se da la aparente paradoja de que, siendo ésta la parcela que quizá más estudiosos ha suscitado de toda la historia de la

literatura española, sea también de las que presentan un estado más precario por lo que a cimentación bibliográfica se refiere. Y esa es la primera tarea que cabe hacer. Podemos y necesitamos depurar los problemas de autenticidad textual y atributiva. Podemos y necesitamos, asimismo, solucionar los problemas de olvidos y pérdidas de textos. Porque, efectivamente, el enorme corpus dramático conservado es susceptible de crecer. (Vega García-Luengos, 1996: 1631)

Era habitual en la época que tanto autores de comedias como editores y libreros asignaran autorías espurias a los textos dramáticos, ambos porque sabían que un espectáculo o una edición tendrían más éxito si iban acompañados del nombre de un dramaturgo que estaba triunfando en las tablas, pero también por la ávida necesidad de vender nuevos títulos. Con esta finalidad de hacer pasar la obra por nueva era común, igualmente, cambiarle el nombre, lo que se tradujo en múltiples títulos para un mismo texto. Y a esto habría que añadir el problema de los impresos ilegales, sin indicaciones tipográficas de ningún tipo, que, junto a la autoría fraudulenta, son circunstancias que «suelen coincidir habitualmente en el género editorial de las comedias sueltas, particularmente en las antiguas, puesto que su carácter popular, breve extensión y facilidad de publicación facilitaba a los impresores el prescindir de las licencias y privilegios que sí tenían que llevar los libros» (Ulla Lorenzo y Casariego Castiñeira, 2022: 230).

Lope de Vega ofreció en *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604) un listado de las doscientas diecinueve comedias que había escrito hasta entonces; además, es considerado el primer autor español que pleiteó por lo que luego serían los derechos de autor, escribiendo las siguientes palabras en el prólogo de su *Parte IX* de *Comedias* (1618):

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguir las, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que, aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses.

A pesar de perder el pleito, desde 1617 y a partir de esta *Novena parte*, Lope se ocupó personalmente de la edición de sus comedias. No era lo habitual, sin embargo, y dramaturgos como Mira de Amescua, quien no siguió en este asunto los principios del Fénix, no dejaron ninguna pista de los textos que habían escrito y ni siquiera vieron impresas las *partes* de sus comedias.

Las mencionadas praxis afectaban a dramaturgos y textos de primera línea, pero también a otros muchos que no han recibido tanto interés por parte de la crítica y cuyas autorías se han ido aceptando de forma mecánica, al menos hasta que los estudios recientes de atribución textual las han puesto en duda y examinado de nuevo. Esto último es lo que ocurrió con Antonio Mira de Amescua, dramaturgo olvidado durante muchos años cuya producción dramática completa quiso recuperar el ambicioso grupo de investigación Aula-Biblioteca Mira de Amescua, dirigido por Agustín de la Granja, publicando su teatro completo (2001-2012). Pero el panorama ha cambiado desde entonces.

De Mira de Amescua tenemos un buen número de testimonios, sobre todo manuscritos-copia y sueltas, algunos de ellos con una atribución poco o nada fiable que ha ido pasando de unas generaciones de investigadores a otras. Esto, junto al laberinto nominal que presenta el

teatro del accitano, la compleja transmisión de sus textos y los documentos que con el paso del tiempo han ido apareciendo en las distintas bibliotecas, es lo que explica las diferencias en los títulos que incluyen los trabajos de catalogación más importantes hechos hasta la fecha. El primero de ellos fue el de Juan Isidro Fajardo, quien en 1716 reunió en su índice los títulos de veintiseis comedias atribuidas a Mira, muy pocas en comparación con las cuarenta y cinco que Medel del Castillo recogió diecinueve años después en su *Índice alfabético*, a las que sumó ocho autos. A finales del mismo siglo, en 1785, Vicente García de la Huerta publicó un nuevo catálogo alfabético con cuarenta y cuatro comedias y diez autos del dramaturgo, y en el siglo XIX, en 1839, Joaquín Arteaga escribió otro *Índice* con cincuenta y cinco títulos amescuanos, cuarenta y siete comedias y ocho autos²⁰. Hace casi un siglo, Cotarelo le dedicó al accitano el primer estudio propio bajo el nombre «Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico» (1930-1931), en el que describió las particularidades de transmisión y recepción de cuarenta y seis comedias, diecisiete autos y diez «obras apócrifas»:

«Obras dramáticas de Mira de Amescua»

1. *La adúltera virtuosa*
2. *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*
3. *Amor, ingenio y mujer*
4. *El amparo de los hombres*
5. *El arpa de David*
6. *El caballero sin nombre*
7. *Los caballeros nuevos*
8. *Los carboneros de Francia*
9. *La casa del tahúr*
10. *El clavo de Jael*
11. *El conde Alarcos*
12. *La confusión de Hungría*
13. *Cuatro milagros de amor*
14. *La desgraciada Raquel*
15. *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*
16. *El ejemplo mayor de la desdicha*
17. *El esclavo del demonio*
18. *Examinarse de rey (o Más vale fingir que amar)*
19. *La fénix de Salamanca*
20. *El gran secreto*
21. *Galán valiente y discreto*
22. *Hero y Leandro*
23. *La hija de Carlos V*
24. *El hombre de mayor fama*
25. *Las lises de Francia*
26. *Lo que le toca al valor y Príncipe de Orange*

²⁰ Véase el [anexo 2](#).

27. *Lo que no es casarse a gusto*
28. *Lo que puede el oír misa*
29. *Lo que puede una sospecha*
30. *La manzana de la discordia y robo de Helena*
31. *El mártir de Madrid*
32. *La mesonera del cielo*
33. *Nardo Antonio, bandolero*
34. *No hay burlas con las mujeres o casarse y vengarse*
35. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*
36. *No hay reinar como vivir*
37. *Obligar contra su sangre*
38. *El palacio confuso*
39. *Polifemo y Circe*
40. *El primer conde de Flandes*
41. *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*
42. *La rueda de la Fortuna*
43. *El santo sin nacer y mártir sin morir*
44. *La tercera de sí misma*
45. *Vida y muerte de la monja de Portugal*
46. *Vida y muerte de San Lázaro*

«Autos Sacramentales y del Nacimiento»

1. *La fe de Hungría*
2. *El heredero*
3. *La Inquisición*
4. *La jura del Príncipe*
5. *Los mártires del Japón*
6. *La mayor soberbia humana*
7. *El monde de la piedad*
8. *Auto del nacimiento de Nuestro Señor*
9. *Nuestra Señora de los Remedios*
10. *El pastor lobo*
11. *Los pastores de Belén*
12. *Pedro Telonario*
13. *El príncipe de la paz*
14. *Las pruebas de Cristo*
15. *Roda y visita de la cárcel*
16. *El sol a medianoche*
17. *La viña*

«Obras apócrifas»

1. *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*
2. *El animal profeta, San Julián*
3. *Los celos de Rodamonte*

4. *La fe de Abraham*
5. *El Marqués de las Navas*
6. *Los mártires de Madrid*
7. *El negro del mejor amo*
8. *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*
9. *El rico avariento*
10. *Ruy López de Ávalos*

En los últimos años se han llevado a cabo dos labores imprescindibles de recopilación de textos de Mira de Amescua, la de Aurelio Valladares Reguero y la del grupo coordinado por Agustín de la Granja. A pesar de su proximidad en el tiempo –la *Bibliografía* de Valladares se publicó en 2004, en medio de la edición del *Teatro completo*, cuando se llegaba por el cuarto volumen–, ambas difieren en número de títulos y en la presencia de algunos de ellos, de tal manera que *Los celos de Rodamonte*, *El duque de Memoransi*, *El marqués de las Navas*, los autos del *Nacimiento de Nuestro Señor* y *El rico avariento*, una loa y el entremés de los *Sacristanes* están en el catálogo, pero no en la edición, mientras que *La loca del cielo*, *La conquista de las Malucas*, *El cisne de Alejandría* y los autos *El erario y monte de la piedad*, *La guarda cuidadosa*, *La Santa Margarita*, *La casa de Austria* y *La universal redención* están en el *Teatro completo* y no en la *Bibliografía*. Parece que Granja tenía razón al rechazar como miramescuanas las tres comedias en las que Valladares discrepaba con él; de hecho, *Los celos de Rodamonte* y *El marqués de las Navas* ya se encontraban en el estudio de Cotarelo como «Obras apócrifas»:

LOS CELOS DE RODAMONTE

Una comedia de este título se atribuye a Mira de Amescua en el raro tomo titulado *Doze comedias de varios autores... Tortosa, Francisco Martorell, 1638*.

Pero esta comedia es la misma que la titulada *Comedia famosa de los celos de Rodamonte*, compuesta por Lope de Vega Carpio, de que hay manuscrito antiguo en la Biblioteca Nacional, número 16.907, al cual pertenece.

No solamente la cita como suya Lope en *El peregrino en su patria*, edición de 1604, sino que se introduce él mismo con su habitual seudónimo de *Belardo*. La obra fue escrita en 1602, e impresa en el tomo XIII de la primera colección de *Obras de Lope de Vega*, Madrid, 1902, páginas 371 y siguientes.

EL MARQUÉS DE LAS NAVAS

En la *Parte VIII* de la colección de *Escogidas* se ha publicado esta comedia a nombre de Mira de Amescua. Para probar la falsedad de esta atribución bastará decir que existe en el Museo Británico, procedente de lord Holland, el autógrafo de Lope, fechado a 22 de abril de 1624.

Esta comedia ha sido reimpressa en el tomo XIII de la primera colección de *Obras de Lope de Vega* (Madrid, 1902), y muy bien ilustrada por Menéndez Pelayo. (1931)

Mientras tanto, *El duque de Memoransi* solo se conserva a nombre de Mira en dos sueltas y podría ser obra de un tal Martín Peyron y Queralt, a quien también se atribuyó en el siglo XVII, en otra suelta y en una colección de comedias (Zaragoza, Diego Dormer, 1640) y a quien se encuentra atribuida en la actualidad.

Puesto que el trabajo dirigido por Agustín de la Granja es el más completo hasta la fecha, lo hemos tomado como referencia para la elaboración de esta tesis, así como para la revisión autorial de las obras que incluye, que son las siguientes:

Volumen I

La adúltera virtuosa
El arpa de David
El ejemplo mayor de la desdicha
El hombre de mayor fama
El mártir de Madrid
El primer conde de Flandes

Volumen II

El caballero sin nombre
La casa del tahúr
Cautela contra cautela
La hija de Carlos V
La mesonera del cielo
El palacio confuso

Volumen III

La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera
La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera
Amor, ingenio y mujer
El clavo de Jael
Lo que puede una sospecha
El santo sin nacer y mártir sin morir

Volumen IV

El amparo de los hombres
El esclavo del demonio
No hay reinar como vivir
Los prodigios de la vara
La tercera de sí misma
La ventura de la fea

Volumen V

El animal profeta
La confusión de Hungría
Cuatro milagros de amor
Las desgracias del rey don Alfonso
Obligar contra su sangre
Vida y muerte de la monja de Portugal

Volumen VI

La próspera fortuna de don Álvaro de Luna
La adversa fortuna de don Álvaro de Luna o La segunda de don Álvaro

Algunas hazañas del Marqués de Cañete
El cura de Madrilejos
La manzana de la discordia y robo de Helena
Polifemo y Circe

Volumen VII

El erario y monte de la piedad
La fe de Hungría
La guarda cuidadosa
El heredero
La Inquisición
La jura del Príncipe
La mayor soberbia humana
Nuestra Señora de los Remedios
Pedro Telonario
El Príncipe de la Paz
Las pruebas de Cristo
La Santa Margarita
Los celos de San José
Los pastores de Belén
El sol a medianoche
La casa de Austria
El pastor lobo y cabaña celestial
La universal Redención

Volumen VIII

El capitán Jepté
El galán secreto
Hero y Leandro
Lo que no es casarse a gusto
No hay burlas con las mujeres
Los nuevos caballeros

Volumen IX

La desgraciada Raquel
Galán valiente y discreto
La hermosura de Fénix
Lo que le toca al valor
Los mártires del Japón
No hay dicha ni desdicha hasta la muerte

Volumen X

El cisne de Alejandría
Lo que puede el oír misa
La loca del cielo
El más feliz cautiverio

Nardo Antonio, bandolero

El negro del mejor amo

Volumen XI

El conde Alarcos

La conquista de las Malucas

La Fénix de Salamanca

Vida y muerte de San Lázaro

La venida del Antecristo

La segunda sirena de Nápoles

Volumen XII

Bueno es callar

Examinarse de rey

Las lises de Francia

La reina Sevilla, infanta vengadora

La rueda de la Fortuna

El tercero de su dama

Volumen XIII²¹

Vida y muerte del falso profeta Mahoma

Que el *Teatro completo* del dramaturgo sea el estudio más completo y reciente no quiere decir que sea definitivo; el propio Agustín de la Granja se llevó más de una sorpresa a lo largo de los doce años de trabajo, en los cuales salieron a la luz más posibles atribuciones a Mira de Amescua de las que había sopesado en un principio, mientras otras se ponían en duda o desestimaban; él mismo declaró: «parecerá un escándalo que, con la mitad de la producción de Mira publicada, me vea obligado a reconocer que desconocemos el número concreto de obras aún pendientes de editar» (2009: 10). Creía que Valladares había encarecido su catálogo, aunque con razón, y que se había curado en salud admitiendo que «en materia bibliográfica nunca está dicha la última palabra» (2004 apud Granja 2009: 9), pero también admitía la gran ayuda que había supuesto para la publicación del *Teatro completo*: «mal habríamos alzado a los ojos del lector los siete libros hasta ahora publicados sin el que no hace mucho dio a la luz Aurelio Valladares, nacido –en palabras suyas– como un “documento orientativo a facilitar la tarea de los editores del teatro completo de Mira de Amescua”» (2009: 9). En la misma introducción Granja añadía:

Una razón de peso debe haber tras cada atribución al dramaturgo andaluz antes de incluirla en su *Teatro completo*; por eso editar a Mira supone operar con textos que se pueden llamar «seguros» (aquellos cuya autoría nunca ha sido puesta en tela de juicio) pero también los que se arrancan a otros dramaturgos y llegan avalados por rigurosos estudios modernos. (ibid.: 58)

El bibliógrafo tenía razón cuando afirmaba que nunca está dicha la última palabra, y menos si pensamos en un autor como Mira de Amescua, cuyo teatro se vio envuelto en graves

²¹ Se publicaron doce volúmenes, pero un décimo tercero quedó en el tintero con la edición de la comedia *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*.

problemas de transmisión que tuvieron nefastas consecuencias tanto para la conservación de la mayor parte de sus textos originales como para la determinación de su autoría. Si recordamos algunos datos de la biografía del poeta, estuvo seis años fuera de España acompañando al Conde de Lemos en Nápoles; y fue también significativa su retirada del mundo literario varios años antes de morir, por causas que desconocemos, sin ver publicadas las *partes* de sus comedias. Cabe suponer que no ejerció ningún tipo de control sobre sus textos y que esta circunstancia favoreció a quienes comercializaban con ellos:

Si difícil resulta delimitar la producción literaria de cualquier dramaturgo del Siglo de Oro de cierto relieve, debido, en buena medida, a las peculiares características del espectáculo teatral (venta de las obras a un «autor» para su representación, ediciones posteriores con variantes textuales y a veces con divergencias a la hora de consignar la autoría, etc.), esta situación se hace especialmente reveladora en el caso de Antonio Mira de Amescua, uno de los dramaturgos más celebrados del momento, dado que su producción teatral supera el medio centenar de obras, pero de las cuales solo en muy contadas ocasiones disponemos del manuscrito autógrafo o de ediciones publicadas en vida del autor [...]. No pocas comedias suyas aparecieron a nombre de otro dramaturgo (Lope, Tirso, Pérez de Montalbán, Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, Diamante, etc.), lo que durante bastante tiempo ha producido el lógico desconcierto. Por otra parte, el uso de títulos diferentes para una misma comedia o auto sacramental ha hecho crecer los problemas. Y si a ello unimos la proliferación de ediciones sueltas, sobre todo a lo largo del siglo XVIII, llevadas a cabo siguiendo criterios comerciales y con pocas dosis de rigor la mayoría de las veces, nos encontramos con un inmenso mar de textos que el estudioso y editor actual no puede obviar. (Valladares Reguero, 2004: 2)

Resulta algo extraño que Mira de Amescua, tan celebrado y reconocido en su tiempo, no se preocupara de recopilar y editar sus obras en vida, ni que se molestara en aclarar su autoría cuando viera aparecer parte de sus obras en volúmenes de comedias a nombre de otros. Tal vez su condición de persona «grave», unido al abandono de la corte y su retiro en Guadix, desde 1632, incidiera en esa incuria. Incluso después de muerto, nadie se interesó en reunir y publicar sus comedias; solo fueron apareciendo como sueltas o integradas en colecciones, con serios problemas de atribución. Ya lo señaló en su día algún historiador de la literatura. Por su parte, el profesor de la Granja ha calculado la producción dramática del accitano en unas cuatrocientas comedias, «de las cuales no han sobrevivido ni el veinte por ciento»; es decir, de cada diez textos, ocho han desaparecido. Recuperar esos textos perdidos o falsamente atribuidos no es tarea fácil. (Muñoz Palomares, 2011: 151)

Actualmente se pueden llevar a cabo estudios más exhaustivos sobre las cuestiones de autoría del teatro del Siglo de Oro a partir de ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*), proyecto que nació con el propósito de reunir en un corpus extensísimo la producción teatral de nuestro periodo aurisecular para realizar análisis estilométricos con él. Gracias a la estilometría, se puede «averiguar qué obras tienen frecuencias en léxico más cercanas a las del texto que nos interesa [...]. Cada autor usa las palabras en unas proporciones distintas, por lo que las obras suelen relacionarse en función de su autoría» (ETSO). No obstante, a pesar de ser un gran apoyo a la investigación, orientando por el camino a quien se enfrenta a un texto de autenticidad dudosa, debemos tomar los resultados con precaución, pues son muchos los factores –y muchas las personas– que pudieron influir sobre el testimonio (aunque la experiencia nos dice que los resultados del proyecto están siendo muy acertados, seguramente

debido a la cantidad de textos y a sus características, propias del género teatral de la época). En estos momentos, Mira de Amescua cuenta con setenta y cuatro publicaciones en ETSO, pero el accitano es una de las excepciones y no funciona bien en el análisis estilométrico, quizá por la difusión problemática que sufrieron sus obras, que alteraría el texto original con la intervención de nuevas manos y afectaría al recuento léxico de estilometría, o por otros factores como la temática o la pérdida de los testimonios originales o más cercanos al original. A continuación, se muestra en la tabla una clasificación aproximada de los resultados, en la que no se incluyen los autos sacramentales porque sus características comunes al género dificultan el análisis²²:

Obras incluidas en el <i>Teatro completo</i> que se relacionan con otros dramaturgos	Obras incluidas en el <i>Teatro completo</i> que resultan dudosas	Obras no incluidas en el <i>Teatro completo</i> que se relacionan con Mira de Amescua
<i>La adúltera virtuosa</i>	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	<i>El ingrato</i>
<i>El caballero sin nombre</i>	<i>El amparo de los hombres</i>	<i>El mejor tutor es Dios</i>
<i>El santo sin nacer y mártir sin morir</i>	<i>El animal profeta, San Julián</i>	<i>Ya anda la de Mazagatos</i>
	<i>Los caballeros nuevos y carboneros de Francia</i>	
	<i>La conquista de las Malucas</i>	
	<i>La Fénix de Salamanca</i>	
	<i>El galán secreto</i>	
	<i>La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla</i>	
	<i>La hija de Carlos V</i>	
	<i>Lo que le toca al valor</i>	
	<i>Lo que puede una sospecha</i>	
	<i>El más feliz cautiverio y los sueños de José</i>	
	<i>La mesonera del cielo</i>	
	<i>Nardo Antonio, bandolero</i>	
	<i>No hay burlas con las mujeres</i>	
	<i>Obligar contra su sangre</i>	
<i>Vida y muerte de la monja de Portugal</i>		

²² El corpus de ETSO cuenta con dos mil ochocientas cincuenta obras de trescientos cincuenta autores diferentes (02/06/2023). Las distancias que nos permiten ver los resultados y que se muestran en todas las tablas de este apartado se han calculado a través de la librería *Stylo* (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016) para *R* usando las quinientas palabras más frecuentes (exceptuando las que pueden presentar problemas en las transcripciones automáticas del tipo *que/qué, de/dé, etc.*), con el método *Classic Delta* y 0% *Culling*; cuanto mayor cercanía hay a 0,0 mayor es la afinidad. Las tablas de distancias han sido actualizadas en una etapa final de la tesis (entre abril y diciembre de 2023), aunque es preciso notar que estas están en continua evolución por la mejora de los textos y la incorporación de nuevas obras en el corpus general. Los resultados, sin embargo, suelen arrojar pistas similares de autoría y apuntar hacia determinados dramaturgos, aunque se amplíe el número de obras o se modifiquen los parámetros y métodos escogidos. Se añaden en los casos correspondientes las fechas de los informes que no se encuentran en la web de ETSO.

2.3.1. Obras incluidas en el *Teatro completo* que se relacionan con otros dramaturgos

La adúltera virtuosa

No tenemos muchos datos acerca de la comedia *La adúltera virtuosa*, que llegó a confundirse, incluso, con *Santa María Egipciaga, gitana de Menfis*, de Pérez de Montalbán: «Barrera le dio el segundo título de *Santa María Egipciaga*, en lo cual hay evidente error, porque esta santa no fue casada y, por tanto, no pudo ser acusada de cometer adulterio, como lo es la reina de Nápoles de la comedia» (Cotarelo, 1930: 612). El único testimonio que conservamos es una suelta que se encuentra en el séptimo lugar de una colección facticia de *Doce comedias de Mira de Mescua*, sin lugar de impresión, ni año ni imprenta, aunque de apariencia sevillana e impresa, según García Godoy, hacia la segunda mitad del siglo XVII (2001: 11); sin embargo, la ayuda inestimable de Alejandro García-Reidy impulsó su análisis y la situó más cercana a la primera mitad de siglo que a finales de este. En la actualidad podemos localizar ejemplares de esta rara edición en la London Library (P 996-9) y en la Staatsbibliothek de Munich (P.O. hisp 4º 52). Por lo que se refiere a otros aspectos, tan solo hay una noticia escénica bajo la dirección del dramaturgo y autor de comedias Andrés de Claramonte, a quien, curiosamente, apuntan los análisis estilométricos de ETSO. Pero vayamos por partes.

La adúltera virtuosa se ha atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua; no dudó Williamsen de esta autoría cuando analizó la métrica de cuarenta y seis comedias atribuidas al guadijeño para dilucidar su cronología, ni tampoco lo hizo Mayte García Godoy cuando preparó la edición de la comedia o Agustín de la Granja cuando decidió abrir el *Teatro completo* con ella, eligiéndola como la primera del volumen inicial.

Nunca se llegaron a publicar las *partes* de comedias de Mira, pero sí la mencionada colección facticia que incluía en el séptimo lugar *La adúltera virtuosa*, lo que podría suponer un indicio para inclinar la balanza hacia el dramaturgo granadino. Asimismo, Williamsen analizó el tipo de estrofas y su disposición en cada una de las comedias atribuidas al poeta y situó *La adúltera* en quinto lugar, fechándola antes de 1604 por algunos rasgos métricos como la ausencia de décimas o el empleo de un 44,1% de quintillas, que cierran las tres jornadas de la comedia frente al romance y la redondilla que suelen caracterizar los finales de sus obras de madurez (1977: 151-167). García Godoy, por el contrario, no está de acuerdo en situar la obra tan temprano porque considera que tuvo que ser posterior a la estancia de Mira en Nápoles, dado que su elemento argumental más importante es la falsa acusación de adulterio a la reina por parte de un personaje malvado y vengativo, y constituye uno de los cuatro ejemplos de este tipo de acusación falsa a una mujer en Mira de Amescua (los otros son *El caballero sin nombre*, *Los carboneros de Francia* y *Vida y muerte de la monja de Portugal*), además de ser un episodio adscrito a la tradición literaria italiana. No obstante, Mira no fue el único en tomar este hecho argumental de los italianos, pues también lo hicieron otros escritores de nuestro Siglo de Oro; por ejemplo, Joan Timoneda lo recogió en su *Patrañuelo*, una colección de veintidós novelas publicada en 1567, pero se basó, a su vez, en una obra teatral de Alonso de la Vega.

El dramaturgo valenciano glosa la misma anécdota que Mira, con leves variaciones. Si cotejamos los dos textos, comprobamos que, una vez formulada la acusación, las acciones que se emprenden son análogas:

- a) Se ordena encerrar a la inculpada en una torre. [...]
- b) Se establece un plazo y un campo, por si algún caballero sale en su defensa. [...]
- c) Tanto los defensores como los acusadores de la infamia deben presentarse en el campo con armas blancas. [...]
- d) La pena que se le aplica a la acusada por adulterio es la hoguera. [...]
- e) Los aduladores fácilmente reconocen su culpa y restablece la virtud de la mujer. [...] (García Godoy, 2001: 15)

Encontramos otros motivos italianos en la obra: las frecuentes referencias toponímicas a Italia (Nápoles, Milán, Coloneta, etc.), la aparición de algunos italianismos (*domo* por catedral en los versos 1 y 20), la ambientación napolitana desde la primera escena y el tratamiento del duelo, para el cual es el rey quien otorga el campo en el que ha de librarse. Esto último supone un anacronismo en la España del siglo XVII: como en otros países, batirse en duelo era algo legal y solía hacerse en un campo otorgado por el príncipe o el rey y bajo su presencia, pero el Concilio de Trento prohibió esta práctica en nuestro país en 1563, siendo 1522 la fecha del último duelo admitido por un rey; por supuesto, el duelo español siguió realizándose, pero de forma clandestina, en secreto, y muy alejado de la solemnidad que describe el autor de *La adúltera*. Sin embargo, en Italia sí seguía siendo habitual que un rey o un príncipe otorgara un campo cerrado para dar seguridad a los duelistas:

Un factor histórico va a evitar la solución de continuidad que tenían que acarrear las reticencias del Emperador frente al duelo solemne. El elemento decisivo está en las campañas de Italia, que proporcionan a los combatientes españoles un contacto permanente con una práctica que había desaparecido de su patria. En Italia se podía cumplir fácilmente con una de las exigencias de las leyes del duelo, que era que un rey o un príncipe otorgara el campo cerrado para garantizar su seguridad. (Chaudadis, 1997: 97 y 372-373)

Es Don Felipe de Cardona, personaje de la comedia, quien expresa la necesidad de emigrar a Nápoles para vengar la muerte de su hermano:

[...] y fue fuerza,
porque nadie me conozca,
dejar la ciudad y el reino
vertiendo enojo y ponzoña.
He desafiado al duque
pidiendo campo en Saboya,
en Francia y en Alemania.
A Nápoles vengo ahora
para que el rey don Alonso
me le otorgue, y si le otorga
él, como buen caballero,
en el campo me responda. (vv. 475-486)

Además de este duelo que cierra el drama, hay otros dos que no llegan a materializarse, pero que sirven al autor para introducir en la comedia diversas noticias acerca de esta ceremonia:

fórmulas para anunciar el desafío, preceptiva del lugar en el que se ha de librar el litigio, plazos que deben cumplirse, tipos de armas con las que los participantes deben presentarse en el campo, rito verbal que se ha de proferir en el momento de su realización, etc. [...] Probablemente Mira conociera los diferentes tratados italianos del duelo, algunos de los cuales como el de Paris de Puteo, Andrés Alciato o Girolamo Muzio fueron vertidos al español por traductores, casi siempre, anónimos. (García Godoy, 2001: 16-17)

Es posible que el duelo sea lo más característico de Mira de Amescua que podemos encontrar en la comedia, pues demostró en *La Fénix de Salamanca*, de la que hablaremos más adelante, que era un gran conocedor de su ley y retórica. A pesar de ello, García Godoy se equivocaba al suponer que tenía que haberse escrito tras la estancia italiana de Mira, de la que –recordemos– regresó en 1616. La presencia de elementos italianos en un texto cuya paternidad parece del accitano es una casualidad que no debe pasarse por alto, pero puede que el interés en Italia se debiera simplemente a la conveniencia del texto, así como el argumento y la descripción del duelo, que el dramaturgo pudo haber conocido a través de las traducciones españolas. Por otro lado, no es ni mucho menos el primer drama palatino que transcurre en Italia o en otros lugares lejanos; así pues, este tipo de ambientación no necesita un viaje que la justifique.

La editora señala, asimismo, otros rasgos de la escritura del poeta –en cuanto a sintaxis y usos lingüísticos se refiere– que podemos encontrar en el texto; por ejemplo, la falta de la preposición *a* en las construcciones transitivas con complemento directo de persona («acompañáis / la duquesa» [vv. 191-191]) o la falta de concordancia entre el sujeto y el verbo («podremos saber quién son» [v. 1994]). Aunque no son características tan distintivas, han ayudado, junto a la atribución de las sueltas, el tema de la acusación falsa a una mujer y la descripción del duelo en tierra italiana, a que nadie haya puesto en tela de juicio la autoría amescuana de la comedia, hasta que estilometría ha dado otro resultado:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El ataúd para el vivo y tálamo para el muerto</i>	Claramonte	0,7464
2ª	<i>Deste agua no beberé</i>	Claramonte	0,7663
3ª	<i>La católica princesa Leopolda</i>	Claramonte	0,7674
4ª	<i>La estrella de Sevilla</i>	Claramonte	0,7743
5ª	<i>El secreto en la mujer</i>	Claramonte	0,7774
6ª	<i>La paciencia en la fortuna</i>	Desconocido	0,7936
7ª	<i>El burlador de Sevilla</i>	Tirso de Molina ¿?	0,7966
8ª	<i>Tan largo me lo fiáis</i>	Tirso de Molina ¿?	0,8085
9ª	<i>El inobediente o la ciudad sin Dios</i>	Lope de Vega ¿?	0,8110
10ª	<i>Las pobreza de Reinaldos</i>	Lope de Vega	0,8123
11ª	<i>La prudencia en el castigo</i>	Lope de Vega ¿?	0,8148
12ª	<i>El tirano castigado</i>	Lope de Vega	0,8149
13ª	<i>Los palacios de Galiana</i>	Lope de Vega	0,8178
14ª	<i>El primer rey de Castilla</i>	Lope de Vega	0,8181
15ª	<i>El testimonio vengado</i>	Lope de Vega	0,8191

16 ^a	<i>El amigo por fuerza</i>	Lope de Vega	0,8204
17 ^a	<i>La perla de Inglaterra y peregrina de Hungría</i>	Desconocido	0,8209
18 ^a	<i>La hermosura aborrecida</i>	Lope de Vega	0,8227
19 ^a	<i>El amor desatinado</i>	Lope de Vega	0,8247
20 ^a	<i>La firmeza en la desdicha</i>	Lope de Vega	0,8254

La mayoría de los títulos están relacionados con Andrés de Claramonte. De esta manera lo refieren Germán Vega y Álvaro Cuéllar:

Nuestros análisis de ESTO, llevado a cabo a partir del texto de 2001, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, han dado resultados que no favorecen la candidatura de Mira de Amescua, y sí apuntan a Claramonte como autor de la comedia, con suficiente nitidez; lo que supone una propuesta de investigación novedosa para incrementar el repertorio del dramaturgo. (2023: 126)

No puede negarse que los argumentos que inclinan la balanza hacia Mira de Amescua son frágiles y podrían derivar del empeño en darle la obra al dramaturgo a quien aparece atribuida en el único testimonio conservado. Es más, siguiendo con un razonamiento tan débil, la ciudad italiana de Nápoles tampoco le sería ajena a Claramonte, quien ubicó allí el comienzo de su *Tan largo me lo fiáis*. Este dramaturgo murciano fue también autor de comedias y, si repasamos su trayectoria escénica, muy bien hilvanada por Alejandro García-Reidy (2019: 135-154), comprobaremos que desde 1608 hasta aproximadamente 1616 estuvo dirigiendo compañía propia. A pesar de que en 1615 su compañía fue una de las doce autorizadas por el Consejo de Castilla, durante ese año se le pierde la pista en nuestro país, hasta que en 1617 registra una intensa actividad en Sevilla. Se trata tan solo de una hipótesis, una mera posibilidad ante el silencio actual de la documentación teatral, pero Alfredo Rodríguez López-Vázquez cree, aunque sin fundamento alguno, que durante ese año de 1616, el último del virreinato del Conde de Lemos en Nápoles, podríamos situar a Claramonte en su corte literaria, junto a Mira:

En 1615, la de Claramonte es una de las doce compañías autorizadas por el decreto del Consejo de Castilla, aunque en 1616 no consta documentación peninsular sobre sus itinerarios como representante. Tal vez, al igual que sucede con Mira de Amescua, en ese año haya que localizarlo en Nápoles, en torno al mundo literario del Virrey, el Conde de Lemos. (2008: 14)

Sin embargo, un documento de compraventa de comedias encontrado en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia revela que en marzo de 1609 Claramonte adquirió para su compañía algunas comedias, entre ellas *La adúltera virtuosa* y *El mayor rey de los reyes*, y un par de entremeses²³. Se desmorona, por tanto, el argumento de la influencia napolitana de la pieza derivada de un viaje por parte de alguno de los dos dramaturgos, pues la comedia tendría que haberse escrito, como tarde, en los primeros meses de 1609, antes de que el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega viera la luz²⁴.

²³ Véase la vida escénica de [La adúltera virtuosa](#).

²⁴ Recordemos las palabras de Cotarelo: «Esta comedia, si hubiéramos de juzgar solo por su estructura y desarrollo, nos parecía obra anterior a Lope de Vega» (1930).

Llegados a este punto, es necesario buscar más coincidencias entre *La adúltera virtuosa* y el teatro clarumontiano. La primera tiene que ver con la onomástica de *La adúltera* y otras comedias relacionadas con Claramonte, que muestra la repetición de los nombres de dos personajes²⁵:

<i>La dúltera virtuosa</i>	<i>Tan largo me lo fíais</i>	<i>El burlador de Sevilla</i>	<i>El inobediente</i>	<i>El mayor rey de los reyes</i>
Gaceno	Gaceno	Gaseno	Gazeno	
Coridón	Coridón	Coridón	Coridón	Coridón

Pero las comedias de la tabla comparten algo más que los nombres:

En 1609 Andrés de Claramonte adquiere una comedia de Mira de Amescua, llamada *La adúltera virtuosa* (algunos cuyos motivos utilizará para construir *Deste agua no beberé*, y en donde se encuentran los nombres de Cazeno y Coridón, coincidentes con *El burlador*); [...] (Rodríguez López-Vázquez, 1990: 215)

En el mismo trabajo, el estudioso da algunos ejemplos de intertextualidad entre Mira de Amescua y Claramonte, como el refrán de *La adúltera virtuosa* «¡Malhaya el hombre que en mujeres fia!», que Mira introduce ampliado en *La casa del tahúr*: «Malhaya el hombre que fia / en la mujer ni en el juego», y Claramonte toma para varias de sus comedias, entre ellas *El inobediente*²⁶. También menciona el juego de palabras entre *mar* y *amar* de *La adúltera*:

REY Pues id luego a acompañar
 al Duque hasta el mar, Marqués,
 que sois general, y él es
 el Príncipe de la amar.

ASTOLFO ¿Príncipe de la mar?

Paronomasia que Claramonte explica en boca del don Juan de su *Tan largo*:

[...]
Ya muero en vos, que consiente
amor que seáis mi mar
pues veis que hay de mar a amar
una letra solamente,
y en ver tormentos mayores,
crece amor en mis pesares; (vv. 573-578)

²⁵ Lope de Vega puso de moda a través de su *Arcadia* nombres como Anfriso, Belisa, Coridón, Gaseno, Tisbea, Arminta, Batricio o Antandra. Dado que *La Arcadia* circuló en nuevas ediciones a partir de 1611 tras un silencio editorial de varios años, López-Vázquez, en su estudio sobre *La Arcadia* y *El Burlador* considera que, por cuestiones de cronología, *La adúltera* y *El mayor rey*, es decir, las comedias que Claramonte compró en 1609 y que ya incluían los nombres de Gaceno y Coridón, serían las que comenzaron esta epidemia nominal por el uso que el murciano les dio (1984: 65-78).

²⁶ Otros dramaturgos, como Ruiz de Alarcón en *El tejedor de Segovia* o Felipe Godínez en *La traición contra su dueño*, emplean también este refrán que tan popular se hizo.

Hay otros juegos entre los graciosos, personajes cuya construcción es similar en *La adúltera* y algunas obras del murciano; sin ir más lejos, los graciosos son los mismos que los de *El inobediente*, en el sentido de que sus nombres son iguales y podemos encontrar diversos puntos de contacto entre ellos. Asimismo, Claramonte aprovecharía un pasaje de *La adúltera* para dar una amplificación en décimas en su obra *Deste agua no beberé*, y Alfonso D'Agostino, en su estudio sobre *El burlador* y *Tan largo*, asegura que no pocos versos de *El burlador de Sevilla* están en *La adúltera virtuosa*:

- «Vete a Sicilia o Milán, / donde vivas encubierto» (vv. 109-110 ed. de D'Agostino del *Burlador*; vv. 1279-1280 ed. García Godoy de *La adúltera*)
- «Dejadme de atormentar» (v. 1814 *Burlador*; v. 2287 *Adúltera*)
- «¡Mal mi cólera resisto!» (v. 2304 *Burlador*; v. 1187 *Adúltera*)

Volviendo a poner el foco en los nombres, el de Gaceno o Gaseno se convirtió en uno de los motivos que llevaron a López-Vázquez a apoyar la conclusión de Ruano de la Haza de que *Tan largo* se escribió antes que *El burlador*, porque la pronunciación de «Gaseno», con seseo, sería la pronunciación de un murciano como Claramonte en los ensayos de la compañía, haciendo que sus actores lo dijeran de la misma manera (1984: 73-75). Según esta teoría, *El burlador* habría sido el resultado de una obra construida parcialmente de memoria a partir del traslado de un actor que representó a Catalinón en *Tan largo me lo fiáis*, y que pronunciaría «Gaseno» en lugar de «Gaceno».

Muy interesante para el problema que nos ocupa es el caso de *El mayor rey de los reyes*; algo inusual pasa también con esta comedia cuya atribución a Claramonte está respaldada por ETSO. Ha llegado hasta nosotros en varios manuscritos y una suelta, pero es una obra completa en sí misma, mientras que la comedia homónima que Claramonte compró tenía dos partes, como puede observarse en el documento de 1609²⁷. Desconocemos quién pudo escribir la primera versión en dos partes; se han señalado nombres como el de Vélez de Guevara, Mira de Amescua o Lope de Vega, pero creemos que, o bien serían textos que Claramonte utilizó para crear una comedia homónima, o bien cogió los textos de las dos partes y los fundió en una única versión. Si estuviéramos en lo cierto, podríamos hablar de una refundición o una reescritura de *El mayor rey de los reyes* por parte de Claramonte, algo que podría haber ocurrido igualmente con *La adúltera virtuosa*.

Conocemos una buena cantidad de obras de Andrés de Claramonte, o en las que Andrés de Claramonte es el autor más solvente documentalmente frente a otros en liza, en donde hay siempre dos versiones de la obra. Una corta [...], y otra más larga [...], en cuya reelaboración se dan siempre los mismos fenómenos: ampliación de pasajes, retoques de las estrofas de engarce entre los pasajes incorporados, y tendencia a remodelar de acuerdo con las nuevas modas de la métrica post-lopiana [...]. En cualquier caso, el contenido general de la trama y las relaciones de episodios no sufren alteraciones [...]. (Rodríguez López-Vázquez, 2019: 67)

No obstante, si esto es lo que sucedió y Claramonte refundió estos textos tras adquirirlos, ¿cómo explicar la gran disparidad en la métrica de ambos? *La adúltera* tiene 44% de quintillas,

²⁷ Véase el [anexo 3](#).

23% redondillas y 26% romance, mientras que *El mayor rey* tiene 45% romance, 30% quintillas y poco más del 8% redondillas. La evolución en la métrica de Claramonte es un asunto complejo, pero es mucha diferencia para suponer que ambos textos proceden de una misma época, de una refundición post 1609, sino que más bien parece que *La adúltera* se compuso a principios de siglo y *El mayor rey* años más tarde, seguramente después de 1609.

No podemos resolver un problema que por falta de testimonios se ha ido arrastrando durante siglos, así que simplemente repasaremos los datos que tenemos para ofrecer las posibles opciones que se nos plantean de lo ocurrido, dejando en el aire varias incógnitas que, quizá, con ayuda de los nuevos medios y herramientas, puedan ser resueltas por las investigaciones futuras. En primer lugar, la opción más sencilla y que explicaría los resultados de ETSO es que Claramonte hubiera escrito la comedia *La adúltera virtuosa* y la atribución a Mira no fuera más que una fantasía bibliográfica. En este caso, Claramonte la habría vendido a alguna compañía y la habría recuperado tiempo después para representarla con la suya propia; quizá fue lo mismo que ocurrió con *El mayor rey de los reyes*. Sabemos que en la lista de comedias que Claramonte compró había títulos compuestos por otros dramaturgos, como *El hijo por engaño* (la tercera que conservamos del mencionado listado en la escritura de compraventa), de modo que descartamos que el *autor*-dramaturgo solo adquiriera obras que había compuesto anteriormente.

Hemos heredado, de los trabajos y de las conversaciones con los investigadores expertos en Claramonte, esa imagen decimonónica del dramaturgo como «plagiador» o refundidor empedernido. Efectivamente, hay casos como el de *El secreto en la mujer*, donde se ven ecos de comedias de otros dramaturgos, pero sabemos que no era tan raro que los escritores se inspiraran fuertemente en otros de mayor envergadura y, por tanto, es una imagen «injusta» o, al menos, poro rigurosa. Pero siguiendo la concepción tradicional de Claramonte como reescritor o refundidor, si hubiera reelaborado una versión antigua que compró de *La adúltera*, lo más probable es que hubiera mantenido la esencia de la comedia, su argumento, sus personajes, incluso su métrica, y hubiera rehecho el texto casi en su totalidad; esto explicaría el resultado de estilometría, porque la nueva versión de la obra sería de Claramonte, y explicaría también los préstamos que el dramaturgo cogió para otras de sus obras y los restos que los investigadores han creído ver de la creatividad de Mira de Amescua. Pero se necesitarían más indicios textuales para considerar en serio una primera versión miramescuana de la pieza, pues con tan solo dos sueltas cuyo texto parece enteramente de la pluma del murciano, es muy difícil extraer conclusiones. Además, quedan lagunas por llenar: ¿de cuándo es la ya referida *Parte de comedias* facticia de Mira de Amescua? ¿Qué nos diría esa información sobre el grado de verosimilitud de la atribución?

Por último, no hemos encontrado en otras comedias de Mira los nombres de los personajes mencionados y sabemos que Claramonte era muy dado a hacer reciclaje de lo propio: *Deste agua no beberé* y *El burlador* comparten una estrofa casi idéntica, así como dos nombres que no son muy frecuentes, don Juan Tenorio y Tisbea (otro nombre pastoril de *La Arcadia*). Esto, junto a la estilometría, la métrica y otras conexiones establecidas entre *La adúltera* y el teatro claramontiano, parece respaldar la autoría de este. Si fuera así, sentiríamos que se le haya colgado a Claramonte el sambenito de «robacomédias» cuando sería a él a quien le habrían hurtado algún que otro texto.

El caballero sin nombre

El caballero sin nombre es una comedia que, como *La adúltera virtuosa*, solo se conserva en las sueltas derivadas de una colección de comedias, en esta ocasión de la *Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Diego Dormer, 1640). El único ejemplar guardado en España se encuentra en el Palacio Real de Madrid (XIX/2012), pero fuera de nuestras fronteras se han salvado otros dos ejemplares completos: uno en Göttingen (Niedersächsische Staats und Universitätsbibliothek, Poet. dram. hisp. 8° 5460) y otro en Florencia (Biblioteca Marucelliana, I-AA-V-12, vol. II).

Nadie ha dudado nunca de la paternidad amescuana de esta comedia, cuyo problema de atribución ni siquiera se contempla en la edición de Aurora Biedma y Agustín de la Granja (2002), quienes sí discuten, en cambio, acerca de su cronología. Aunque Williamsen la situó antes de 1616, los editores consideran que tuvo que escribirse en ese mismo año o poco tiempo después debido a la relación que tanto el texto como su supuesto autor guardaban con la recién publicada *Segunda parte del Quijote*, el 31 de octubre de 1615. El argumento también es útil para debatir sobre la autoría de la pieza, que fluctúa entre Mira de Amescua, según la atribución tradicional, y Tirso de Molina, según los análisis estilométricos de ESTO (20/08/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La república al revés</i>	Tirso de Molina	0,6428
2ª	<i>La peña de Francia</i>	Tirso de Molina	0,6747
3ª	<i>El primer conde de Orgaz</i>	Vélez de Guevara	0,6907
4ª	<i>Marta la Píadosa</i>	Tirso de Molina	0,7060
5ª	<i>La villana de la Sagra</i>	Tirso de Molina	0,7099
6ª	<i>Cómo han de ser los amigos</i>	Tirso de Molina	0,7182
7ª	<i>El sol parado</i>	Lope de Vega	0,7194
8ª	<i>El celoso Prudente</i>	Tirso de Molina	0,7203
9ª	<i>Venganza en el empeño</i>	Matos Fragoso	0,7255
10ª	<i>El árbol del mejor fruto</i>	Tirso de Molina	0,7256
11ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7271
12ª	<i>El mayorazgo dudoso</i>	Lope de Vega	0,7275
13ª	<i>El primer rey de Castilla</i>	Lope de Vega	0,7281
14ª	<i>A un traidor dos alevosos</i>	González de Cunedo	0,7300
15ª	<i>Los prados de León</i>	Lope de Vega	0,7325
16ª	<i>El bastardo Mudarra</i>	Lope de Vega	0,7326
17ª	<i>El blasón de los Chaves de Villalba</i>	Lope de Vega	0,7336
18ª	<i>La venganza de Tamar</i>	Felipe Godínez	0,7339
19ª	<i>El honroso atrevimiento</i>	Tirso de Molina	0,7344
20ª	<i>La mejor espigadera</i>	Tirso de Molina	0,7347

Mira de Amescua regresó a España junto al Conde Lemos poco después de que Cervantes viera impresa la segunda parte de su obra maestra; pero el Conde de Lemos, entonces protector de Cervantes, debió de recibir de manera anticipada una copia del libro en Nápoles, tal y como expresa el propio escritor en su dedicatoria:

Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habré hecho algún servicio a Vuestra Excelencia, porque es mucha la priesa que de infinitas partes me dan a que le envíe para quitar el hámago y la náusea que ha causado otro don Quijote que con nombre de *Segunda parte* se ha disfrazado y corrido por el orbe. (Cervantes, 1615: 547)

No sería de extrañar, dadas las circunstancias, que Mira hubiera sido uno de los primeros lectores de la continuación de la novela cervantina y hubiera utilizado algunos de sus motivos en una comedia que habría escrito poco después, una vez se hubiera instalado en la corte madrileña para vivir sus mejores años como dramaturgo. Por ejemplo, habría empleado el nombre de Ricote para el gracioso morisco de su comedia, homónimo del también morisco vecino de Sancho Panza. Aseguran Granja y Biedma que no han «hallado antecedentes del nombre», que suponen «acuñado por Miguel de Cervantes» (2002: 22). Sin embargo, Tirso de Molina también utilizó el nombre de Ricote para un lacayo de su comedia *El caballero de Gracia*, cuya fecha de composición, a pesar de ser desconocida, no pudo ser anterior a 1619, año de la muerte del caballero que se escondía bajo este seudónimo, Jacobo de Grattis; el fallecimiento de este italiano que llegó a España en 1565 y se convirtió en una de las figuras más populares del Madrid de Felipe II conmocionó a la capital, la cual instauró un duelo colectivo al que Tirso contribuyó escribiendo esta comedia en su honor. No podemos asegurar que *El caballero sin nombre* se escribiera antes que *El caballero de Gracia*, pero que ambas comedias –la tradicionalmente atribuida a Mira y que la estilometría relaciona con Tirso y la escrita por Tirso– compartan el nombre de un criado como herencia de la *Segunda parte* del *Quijote* parece más que una mera casualidad, sobre todo si tenemos en cuenta que en las dos mil ochocientas cincuenta obras que conforman el corpus de TEXORO (Textos del Siglo de Oro) *Ricote* solo aparece en una más, en *El pronóstico de Cádiz* de Alonso de Osuna, pero no como personaje, sino simplemente mencionado en un par de ocasiones.

Los editores señalan otro detalle que *El caballero sin nombre* hereda de la *Segunda parte* del *Quijote*: la alusión conjunta al pintor Apeles y al escultor Lisipo, cuando «la mención de Apeles, pintor, es un tópico constante en la literatura áurea; no tanto la de Lisipo, que solo merece una mención en la extensa producción literaria de Lope, en *El peregrino en su patria*, donde se da la mano con Apeles en un soneto laudatorio». Esta última afirmación no es cierta: una búsqueda rápida en el corpus dramático lopesco revela que los dos artistas aparecen nombrados en diez de sus comedias, de modo que no fue en la obra narrativa *El peregrino en su patria* el único lugar de toda la producción literaria de Lope donde empleó de forma pareja los nombres de Lisipo y Apeles. Pero continúan los editores aclarando que

Lo principal no es la posterior alusión cervantina al mismo pintor y escultor dentro de su segunda parte del *Quijote*, sino la delicada misión que se reserva a ambos en el contexto de la historia caballeresca: «¿Para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir [...] la hermosura de Dulcinea, siendo [...] empresa en quien se debían ocupar los pinceles de [...] Apeles y los buriles de Lisipo?». El magnífico encomio parece que gustó bastante al autor de *El caballero sin nombre*, pues don Gonzalo se dirige así a su amada doña Blanca:

Píntete tablas Apeles,
lábrate estatuas Lisipo,
la fama del mundo publique
tus inmortales ejemplos
y el mundo altares y templos
a tu constancia dedique. (vv. 2375-2380) (ibíd.: 22-23)

No puede negarse que el empleo del nombre de los dos artistas para describir la belleza de una dama es un motivo poco común, pero solo demuestra un nuevo punto de contacto entre la *Segunda parte del Quijote* y *El caballero sin nombre*, que en principio no sirve de ayuda para determinar la autoría de la comedia.

Por último, el nombre de don Quijote aparece mencionado en nuestra comedia: «REY: Y ellos, ¿quién son? / RICOTE: Don Quijote / y yo soy don Alpargate» (vv. 2012-2013). Pero es más interesante el final del soliloquio de doña Blanca en el primer acto, cuando confiesa ser «la mujer primera / que amó sin saber a quién» (vv. 508-509), versos que recuerdan a la comedia de Lope *Amar sin saber a quién*, bien porque la comedia lopesca inspiró el comentario de doña Blanca o bien porque Lope inventó a raíz de este verso una trama completa en la que un galán y una dama se enamoran sin conocerse en persona. Lo curioso es que en esta obra también se menciona el *Quijote*: «*Don Quijote de la Mancha* / (perdone Dios a Cervantes) / es de los extravagantes / que la corónica ensancha» (ibíd.: 23). Cierran así los editores el asunto de la cronología:

Pensamos, en fin, que no hay mucha distancia entre la aparición de la segunda parte del *Quijote*, la muerte de su autor, la fecha de composición de la comedia de Mira y la de la comedia de Lope; y que si la obra del Fénix no es anterior a 1620, en opinión de algunos, *El caballero sin nombre* bien pudo ser escrita –y vendida– en Madrid entre diciembre de 1616 y marzo de 1617; o sea, en Navidad o en Carnestolendas, cuando los autores de comedias hacían el receso obligado y aprovechaban para aprovisionarse, en la corte, de obras nuevas. De hecho Mira concluye *La casa del tahúr* «a 20 de diciembre de 1616», y no nos parece casualidad que en ella vuelva a mencionar «el libro *don Quijote*» (v. 2425). (ídem)

Ahora bien, dado que no dudan de la autoría de la pieza y en ningún momento se plantean la hipótesis de la autoría tirsiana, hemos comprobado, gracias a los criados Ricotes, que los editores pasan algunos detalles por alto. No hay duda de que Mira de Amescua, como miembro de la corte literaria del Conde de Lemos en Nápoles, pudo haber leído antes que muchos autores, y desde luego antes que Tirso, la segunda parte de la novela cervantina; así parece demostrarlo en *La casa del tahúr*, una de sus primeras comedias escritas al regresar a España, cuando Roque, el lacayo, descubre que la Madre apenas sabe leer y fingía leer una obra devota de Fray Luis de Granada cuando en realidad era el *Quijote* el libro que tenía en sus manos:

MARCELO ¿Siempre tan bien ocupada?
¿Siempre leyendo, señora?
MADRE Doy a los libros una hora.
MARCELO
¿Quién es?
MADRE Fray Luis de Granada. (vv. 2382-2385)

[...]

- ROQUE Señor, señor, ¡vive Dios!,
 que es el libro *don Quijote*.
- MARCELO ¡Ah, embustera! ¿Y no sabrá
 conocer qué letras son?
- ROQUE Yo le quiero dar lección.
 ¡Ea, niña: «Be-a, Ba»! (vv. 2424-2429)

Sería de extrañar por la fecha de composición de *La casa del tahúr* que la Madre estuviera leyendo la primera parte del *Quijote* y no la segunda, pero podría ser. Igualmente, las referencias a la *Segunda parte* del *Quijote* en *El caballero sin nombre* no implican ni que Mira de Amescua sea el autor indiscutible del texto ni que este tuviera que ser compuesto en 1616.

Por su parte, la obra literaria de Tirso de Molina es deudora en algunas ocasiones tanto de la primera como de la segunda parte del *Quijote*, y así lo demuestra Ruth Lee Kennedy en su estudio «Sobre la relación de Tirso con Cervantes» (1979), donde desmonta la teoría de Blanca de los Ríos de que ocurrió al revés y fue Cervantes quien no dejó de referirse al poeta madrileño en su literatura. Apuntemos de paso que Blanca de los Ríos fue una de las defensoras de la autoría tirsiana del *Quijote* apócrifo. Pero nos interesa su siguiente afirmación: «Aunque Tirso situó la acción de su farsa en 1614, en los días del triunfo de la Mámora [...] la obra, en la cual se alude terminantemente al capítulo LXVIII de la *Segunda parte* del *Quijote*, no podría ser anterior a octubre o noviembre de 1615» (1952: 342). La estudiosa se refiere a un fragmento de *Marta la Piadosa* en el que Felipe rechaza la propuesta de Pastrana, lamentando no poder alistarse a las tropas que se están enviando a la Mámora por no querer abandonar Illescas ni a su amada Marta:

Si mis desdichas recelas,
sírvate en esta ocasión
el símbolo del halcón
con capirote y pigüelas,
que alivia mi desventura
el misterioso letrado
donde dice: «Alegre espero
tras las tinieblas luz pura». (vv. 377-384)

En el capítulo LXVIII de la *Segunda parte* del *Quijote* el hidalgo cita a Sancho la misma frase, pero en latín: «¡Oh alma endurecida! ¡Oh escudero sin piedad! [...] Por mí te has visto gobernador y por mí te ves con esperanzas propincuas de ser conde o tener otro título equivalente, y no tardará el cumplimiento dellas más de cuanto tarde en pasar este año, que yo *post tenebras spero lucem*». El «misterioso letrado» que menciona don Felipe es el escudo del librero Juan de la Cuesta, utilizado en las portadas de las dos partes del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*, en el que un «halcón con capirote» espera la luz tras la oscuridad, frase que aparece escrita en latín alrededor del marco. Ambos autores, Tirso y Cervantes, estaban pensando en este escudo, lo que no significa que Tirso leyera el fragmento quijotesco y extrajera la frase de él; de hecho, don Felipe menciona al halcón y repara también en el león que termina de adornar

el dibujo y cuyos movimientos quedan reducidos al círculo trazado por la cuerda que lo tiene aprisionado, algo que no menta el hidalgo:

Considera tú un león
atado, cuando recuerda,
caminar cuando la cuerda
le permite en la prisión,
que no extendiéndose a más,
vuelve a otra parte y no puede.
Lo mismo, pues, me sucede. (vv. 401-407)

Por tanto, lo que Tirso tenía en su cabeza cuando escribió estos versos de *Marta la Piadosa* era un dibujo y no una frase de la *Segunda parte* del *Quijote*, la cual es improbable que tuviera leída, como quería creer Blanca de los Ríos, a finales de 1615.

Además, es posible que el dramaturgo madrileño no conociera la continuación del *Quijote* hasta su llegada a Madrid en 1618, después de permanecer dos años en Santo (1616-1618). Sin considerar su posible autoría de *El caballero sin nombre*, *El caballero de gracia* podría haber sido la primera comedia en la que hizo un guiño a la novela cervantina a partir de ese criado morisco de nombre Ricote, alrededor de 1619, fecha de composición que le suponemos –por las razones ya expuestas– y que encajaría con el regreso del autor a la capital. En todo caso, cuando escribió *La fingida Arcadia* en 1622, se inspiró sin lugar a dudas en Lope y en Cervantes. Tomó de la novela de Lope, *La Arcadia*, los personajes principales, sus relaciones y su título, y de don Quijote imitó su locura; sin embargo, trasladó el escenario a Italia y sustituyó al protagonista masculino por una protagonista femenina, Lucrecia, que fingía locura por su gran admiración hacia la poesía de Lope. Lo que nos da a entender que Tirso tenía presente el *Quijote* son unos versos de Ángela, quien, al observar el desvarío de Lucrecia, adoptaba frente a la novela pastoril la misma actitud que Cervantes mostró hacia la de caballerías y declaraba que hacía falta Cervantes, ya fallecido, para desterrar la novela pastoril en una tercera parte:

¡Miren aquí qué provecho
causan libros semejantes!
Después de muerto Cervantes,
la tercera parte ha hecho
de don Quijote. ¡Oh civiles
pasatiempos de estos días!
Libros de caballerías
y quimeras pastoriles
causan estas pesadumbres
y, asentando escuela el vicio,
o destruyen el juicio
o corrompen las costumbres. (vv. 449-460)

En definitiva, Tirso de Molina volvió a España en 1618, leyó la *Segunda parte* del *Quijote* y compuso *El caballero de gracia* alrededor de 1619 y *La fingida Arcadia* en 1622. Si la comedia lopesca *Amar sin saber a quién* no es anterior a 1620 y realmente tiene relación con el

verso de doña Blanca, la composición de *El caballero sin nombre* podría rondar los mismos años, 1618-1620, y haber sido escrita por Tirso de Molina a su regreso, tal como indica el análisis de estilometría.

El santo sin nacer y mártir sin morir

El catálogo de Medel, página 104, consigna una comedia titulada *San Ramón* a nombre «del Doctor Mirademescua»; y en la página 101, otra que atribuye al doctor Ramón, titulada *El santo sin nacer y mártir sin morir*. Pero es el caso que esta comedia, impresa en la *parte* o tomo rotulado *Doze comedias de varios autores: Tortosa, 1638*, está anónima. (Cotarelo y Mori, 1931: 60)

Se trata de una comedia hagiográfica que ha tenido numerosos problemas de atribución a lo largo del tiempo, heredados de una confusión entre sus dos títulos, *Santo sin nacer y mártir sin morir* y *San Remón* o *San Ramón*, los cuales hicieron pensar a los investigadores que se trataba de dos obras diferentes cuando en realidad eran la misma. Se conservan tres testimonios, dos ediciones y un manuscrito, que aunque presentan algunas variantes textuales, corresponden a una misma obra; la primera edición es anónima, mientras que la segunda y el manuscrito están a nombre de Mira de Amescua: *Comedia del santo sin nacer, y mártir sin morir, que es San Ramón Nonat en Doze comedias de varios autores* (Tortosa, Francisco Martorell, 1638; BNE, R/23135); *Comedia famosa, El santo sin nacer, y mártir sin morir. Del Doctor Don Antonio Mira de Amescua en Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Diego Dormer, 1640; Palacio Real, XIX-2012); manuscrito del siglo XVIII atribuido al «D^{or} Don Ant^o. Mira de Mescua» (BNE, MSS/14834/10).

Medel del Castillo mencionó los dos títulos y le asignó el de *Santo sin nacer y mártir sin morir* al «Doctor Remón» y el de *San Ramón* a Mira. Rafael Massanet, tras estudiar el corpus que podría haber salido de la pluma de Alonso Remón, afirmaba que «la comedia de San Ramón, pese a sus diferentes títulos, es de Mira de Amescua y que la atribución remoniana se debe a un error por parte de Medel del Castillo que se ha perpetuado en el tiempo» (2020: 481). Sin embargo, las deducciones del investigador son anteriores al examen de estilometría, que relaciona la obra con Alonso Remón (23/08/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1 ^a	<i>El español entre todas las naciones</i> (primera parte)	Alonso Remón	0,6657
2 ^a	<i>El mayorazgo dudoso</i>	Lope de Vega	0,6708
3 ^a	<i>El español entre todas las naciones</i> (segunda parte)	Alonso Remón	0,6740
4 ^a	<i>Los Benavides</i>	Lope de Vega	0,6830
5 ^a	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,6859
6 ^a	<i>El toledano vengado</i>	Lope de Vega ¿?	0,6876
7 ^a	<i>Vencer con humildad la ambición del poder y Santa Isabel de Hungría</i>	Desconocido	0,6918
8 ^a	<i>La gran Saladina y fundación de la orden de Calatrava</i>	Desconocido	0,6920
9 ^a	<i>Tres mujeres en una</i>	Alonso Remón	0,6935
10 ^a	<i>Los palacios de Galiana</i>	Lope de Vega	0,6980

11 ^a	<i>La Santa Juana</i> (primera parte)	Tirso de Molina	0,6991
12 ^a	<i>La campana de Aragón</i>	Lope de Vega	0,6993
13 ^a	<i>El genovés liberal</i>	Lope de Vega	0,7019
14 ^a	<i>El Argel fingido y renegado de amor</i>	Lope de Vega	0,7070
15 ^a	<i>La pobreza estimada</i>	Lope de Vega	0,7080
16 ^a	<i>La desdichada Estefanía</i>	Lope de Vega	0,7081
17 ^a	<i>San Isidro</i>	Desconodido	0,7087
18 ^a	<i>El principio de la Inquisición</i>	Leandro Vadillo	0,7088
19 ^a	<i>La mocedad de Roldán</i>	Lope de Vega	0,7107
20 ^a	<i>La peña de Francia</i>	Tirso de Molina	0, 7112

Lope de Vega está muy presente en los resultados, pero según nuestra experiencia, en un corpus tan descompensado en el que el Fénix multiplica por setenta las obras de Remón, que Alonso Remón aparezca tres veces inclina la balanza hacia él.

La autoría de Mira de Amescua está respaldada por la atribución de la copia impresa en 1640 y del manuscrito dieciochesco, así como por las representaciones de la pieza, bajo el título *San Ramón Nonato*, en Barcelona entre el 6 y 18 de diciembre de 1718 (Par, 1929: 329) y las cuatro que tuvieron lugar en Valladolid en 1731 (Vega García-Luengos, 1989: 660). Sin embargo, no habría sido la primera vez que los impresores o los propios representantes de la comedia hubieran optado por cambiar la atribución del texto para asignárselo a un dramaturgo de más renombre, como sería Mira de Amescua en este caso.

Aunque se desconoce la fecha de composición de la comedia, cabe pensar que se hiciera con motivo de la canonización en 1628 de su protagonista, San Ramón Nonato²⁸, junto a la de su compañero y fundador de orden San Pedro Nolasco, también presente en el texto. «Los años 1620 representaron la cúspide de la “nacionalización” del ritual de canonización» (Vicent-Cassy, 2007) con la santificación en 1622 de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús e Isidro Labrador, en 1625 de Santa Isabel, reina de Portugal e infanta de Aragón, o en 1628 de Ramón Nonato y Pedro Nolasco; así, se configuró una celebración ritualizada de los santos españoles –o vinculados a España– recién canonizados.

Los mercedarios del convento madrileño se encargaron de elaborar festividades en la Villa y Corte cuando Urbano VIII reconoció la santidad oficial del fundador de su orden, San Pedro Nolasco, expidiendo la bula *Domini nostri Iesu Christi* el 11 de octubre de 1628. Aunque los mercedarios descalzos de Madrid fueron los primeros en festejar el acontecimiento, en su iglesia de Santa Bárbara durante cuatro días, en torno al 29 de enero de 1629, desde el 21 hasta el 30 de abril del mismo año, los mercedarios calzados organizaron sus propias celebraciones con especial fasto. El maestro fray Blas de Tineo, Provincial de Castilla, y el Padre General de Castilla, fray Juan Cebrián, encomendaron la organización de todos los eventos al cronista general de la orden fray Alonso Remón. (ídem)

Algo después, en 1630, Remón escribió la *relación* de las fiestas, titulada *Las fiestas solemnes, y grandiosas que hizo la sagrada Religión de Nuestra Señora de la Merced, en este su Convento de Madrid, a su glorioso Patriarca, y primer fundador San Pedro Nolasco este*

²⁸ El epíteto *Nonato*, del latín *Nonnatus*, se deriva de haber sido extraído del útero de su madre fallecida por el vizconde de Cardona.

año de 1629 (Madrid, Imprenta Real, 1630). Casualmente, una de las aprobaciones de este libro correspondió a Mira de Amescua: «aprobólo por el Ordinario, el Doctor Don Antonio Mira de Mescua, Capellán del Serenísimo Infante Cardenal»; y dado que los poetas, fuera en las justas o en las tablas, ponían su arte al servicio de la festividad para que el pueblo participara de la devoción del santo, Mira compuso un poema dedicado a Pedro Nolasco que se leyó al final de una famosa justa poética organizada a tal efecto y que Remón también incluyó en la memoria que el propio Mira había censurado (fol. 113):

Del Doctor Don Antonio Mira de Mescua, Capellán del Serenísimo Señor Infante Cardenal. Al milagro de llevar Ángeles al coro al Santo. DÉCIMAS:

Callaba el metal sonoro
–providencia fue el olvido–
y su voz no ha conducido
los religiosos al coro,
cuando, sobre nubes de oro,
de una alada jerarquía
bajó (anticipando al día)
la que es Palma, Oliva y Cedro,
que mucho que duerma Pedro,
si es su Vicaria María.

Viendo que la Aurora bella
al suelo quiso venir,
en los globos de safir
no quedó cándida Estrella
que no arrojase tras ella
rayos de nieve y clavel;
los tronos tan de tropel
bajaron del alto Polo
que a Dios se dejaron solo,
a no estar en todos él.

Sillas ocupando van,
y en la de Pedro se asienta
a presidir la que exenta
fue de la culpa de Adán;
la señal sus manos dan,
cuyas sombras son jazmines,
y un coro de Serafines
principio a los salmos dio,
que nunca la Iglesia oyó
tan bien cantados maitines.

Mas que mucho, Pedro es roca,
y así un escuadrón ufano
de abejas labra en su mano
el rubio néctar que toca
de Ambrosio la dulce boca,
dirá el cielo: «yo lo hice»,

para dar seña felice
de varón tan singular,
porque Nolasco ha de obrar
todo lo que Ambrosio dice.

En ASODAT aparecen dos comedias atribuidas al accitano, cada una sobre uno de los dos personajes: *San Pedro Nolasco* y *San Ramón Nonato*. En la primera referencia se especifica que Vicenta Esquerdo Sivera cita un documento donde se menciona una representación a nombre de Mira; efectivamente, en su *Estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII*, Esquerdo Sivera anota que el 24 de mayo de 1644 Jerónimo Ferrer, procurador del autor Pedro Ascanio, concierta con el clavario del Hospital General de Valencia que por todo el mes de junio represente con toda su compañía en la casa de Comedias «100 representaciones continuas a razón de 140 reales castellanos cada una si dicha cantidad se recaudase», teniéndose que representar, entre todas, una serie de comedias nuevas, es decir, nunca hechas en Valencia, y otras viejas, entre las que figuraba «“San Pedro Nolasco” de Mira de Amescua» (1975: 438-439). Sin embargo, no tenemos constancia de ninguna comedia atribuida al poeta con ese título, ya que la única *Vida de San Pedro Nolasco* que se conoce es de Lope de Vega. En segundo lugar, de *San Ramón Nonato* la base de datos aclara: «Llamada también *El santo sin nacer y mártir sin morir* y atribuida a Remón en una edición de Tortosa». Sin embargo, como hemos visto, la edición tortosina de 1638 es anónima.

Carmen C. López y Aurelio Valladares Reguero, los editores de la comedia en el *Teatro completo*, creen que

si nuestro autor rindió culto a San Pedro Nolasco, igualmente le debió de atraer la figura del otro religioso mercedario elevado a los altares, San Ramón Nonato, sobre cuya vida nos dejó escrita la presente comedia, que seguramente compuso por estas mismas fechas, dentro del clima de exaltación del santo por su canonización, justo en los últimos años de su segunda etapa madrileña, antes del retorno, en 1632, a su Guadix natal. (2003: 604)

Pero no tenemos ninguna prueba de que Mira prestara a San Ramón o San Pedro más atención que su contribución literaria a la festividad en honor del segundo que hemos mostrado. En cambio, Alonso Remón no solo cuenta con el respaldo de estilometría, sino que formaba parte de la Orden de la Merced y fue su cronista general, escribiendo la *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* (1618-1633), en la que dedicó una atención especial a Ramón Nonato. Sería, por consiguiente, buen conocedor de la vida de los religiosos y podría haber sido el autor original de *El santo sin nacer y mártir sin morir*.

2.3.2. Obras incluidas en el *Teatro completo* que resultan dudosas

Los análisis de estilometría pueden ocasionar resultados ambiguos que en la mayoría de los casos tienen que ver con la difusión problemática de las obras, porque se han atribuido a otros dramaturgos, enmendado o refundido y, por consiguiente, porque no sabemos si estamos ante el texto original o ante uno repleto de intervenciones ajenas al poeta. Y, como ocurre con

los autos sacramentales, se pueden producir relaciones entre textos que comparten un «género, temática, datación o estilo demasiado marcados» (Vega García-Luengos y Cuéllar, 2023: 122).

Manuel Villanueva Fernández estudió el argumento y las características de las comedias teológicas de Mira de Amescua y las clasificó en varios grupos de acuerdo con una temática y una estructura común. Nos interesa particularmente el grupo de «los esclavos del demonio», llamado así porque incluye una lista de comedias deudoras de la comedia homónima:

Considerada la obra más importante de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio* no fue sino la primera de un grupo en el que trasladó, a la fantasía de los corrales y los escenarios, el tema de la gracia y el perdón divino a pesar de la gravedad de los pecados. En todas ellas hay unas constantes, repetidas una y otra vez, constituyendo el tema central de una melodía cuyas variables no hacen más que confesar la unicidad de la mente que las concibió. (2001: 334)

Las comedias de estas características son *El amparo de los hombres*, *El mártir de Madrid*, *Vida y muerte de la monja de Portugal*, *El animal profeta* y *La mesonera del cielo*. Todas ellas menos *El mártir de Madrid* forman parte del listado de títulos que no presentan un resultado claro tras el análisis estilométrico y, sin embargo, veremos que comparten un esquema similar propio de la mentalidad religiosa y creativa de Mira de Amescua. Salvo *La mesonera del cielo*, en el puesto 43 de la clasificación cronológica de Williamsen, el resto de obras se reparten después de *El esclavo del demonio* (7º), anterior a 1605, entre los números doce y veintinueve; teniendo en cuenta que entre estos números también se encuentran *El arpa de David*, *El rico avariento*, *El clavo de Jael* y *Los prodigios de la vara*, que no son «esclavos del demonio», pero sí comparten algunos rasgos con ellos, «debemos deducir que el tema de la gracia y el perdón de los pecadores arrepentidos no es casual en la dramaturgia del accitano; es plenamente consciente y abarca una época muy concreta de su vida» (ídem). Además, el de la misericordia divina es un tema que al poeta tuvo que tocarle muy de cerca como sacerdote, ya que fue uno de los puntos principales de confrontamiento entre católicos y protestantes a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563).

A estos temas hay que añadir el de la mutabilidad de la fortuna, que suele ocupar un lugar central en la trama y está muy presente en el teatro del accitano. Asimismo, son piezas que también podríamos incluir bajo la etiqueta de «comedias de magia», puesto que aparecen personajes infernales y celestiales mediante gran aparatosidad; la presencia física del demonio es una constante y sus rasgos son inconfundibles: aparece de forma espectacular, acompañado de los efectos conseguidos mediante la maquinaria escénica, cuenta una historia con profusión de detalles y sus palabras, tras el hundimiento extremo del pecador, pretenden llevar el alma a la desesperación absoluta, al convencimiento pleno de que Dios no puede perdonar la gravedad de su pecado. Sin embargo, también aparece en escena Cristo o algún representante suyo para deshacer el engaño del maligno y conceder el perdón divino. Por último, dentro de este marco religioso, no es menos importante la intriga amorosa, la cual sigue los preceptos lopescos, pero está íntimamente relacionada con la finalidad didáctico-moral del texto.

Y hablando de amor, en el terreno amoroso Mira de Amescua también mostró bastante originalidad con respecto a la mayoría de sus contemporáneos debido al tratamiento que dio a sus personajes protagonistas. Las relaciones entre hombres y mujeres son la base argumental de sus comedias cómicas; el enamoramiento de una mujer y la subsiguiente conquista del

hombre amado o la búsqueda de un buen marido por parte de la protagonista se convierten en los temas principales, dando a la mujer una importancia muy llamativa. Por otro lado, pese a que las comedias serias también presentan enredos amorosos, estos están al servicio de un mensaje mucho más profundo que subyace en el fondo de los versos y que Mira quería hacer llegar a su público; es el caso, por ejemplo, de las comedias teológicas que acabamos de mencionar. Pero es el papel de la mujer el que nos interesa y el que nos puede servir para apoyar la paternidad del accitano de algunas comedias de dudosa atribución, puesto que vamos a encontrar un amplio abanico de caracteres femeninos en sus obras seguras y en las que le atribuimos con cierta vacilación por el resultado de los análisis de estilometría. Por ejemplo, el de la madre es un personaje que se echa en falta en un porcentaje muy elevado de las obras dramáticas de nuestro Siglo de Oro; son pocos los dramaturgos que lo incluyen en sus obras y uno de ellos es Mira de Amescua, en cuyas comedias *Lo que no es casarse a gusto*, *El santo sin nacer y mártir sin morir*, *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, *La hija de Carlos V*, *El Conde Alarcos*, *La Reina Sevilla*, *La rueda de la Fortuna*, *El animal profeta*, *La casa del tahúr*, *El tercero de su dama* y *El amparo de los hombres* podemos encontrarlo (Villanueva Fernández, 1998: 431). De estas comedias, *La hija de Carlos V*, *El animal profeta* y *El amparo de los hombres* se encuentran en el listado que se contempla en este apartado. Asimismo, encontramos otros elementos argumentales relacionados con las mujeres que, aunque no serán únicos, sí nos parecen originales y de cierta exclusividad:

- En *La Fénix de Salamanca*, la dama, vestida de hombre, obliga a su criada a vestirse también de hombre y a acostarse durante meses con otro criado.
- En segundo lugar, es muy característica la venganza de su propia deshonra por parte de las mujeres protagonistas, quienes matan a sus amantes y confían el secreto únicamente a sus hermanos. Esto ocurre en *No hay burlas con las mujeres*, de autoría dudosa según ETSO, y en *Casarse y vengarse*. En cambio, en *Obligar contra su sangre* la protagonista femenina amenaza con matar a su hermano para conseguir el matrimonio con su amante y salvar así su honor.
- Pero lo más común en todas las comedias del accitano es la proclamación del derecho de la mujer a elegir marido, sin estar presionada por la autoridad paterna. Vemos en varias comedias (*Cuatro milagros de amor*, *Galán, valiente y discreto*, *Lo que puede una sospecha*, *Obligar contra su sangre* o *La ventura de la fea*) un deseo por parte de la dama de contraer matrimonio con la persona amada, lo que la lleva a rebelarse contra las normas impuestas: «el casamiento queda como algo imprescindible para una mujer, pero adquiere libertad en el momento de elegir un marido para sí» (Portnova y Roger Castillo, 2020: 211)²⁹.

Por contraste, los personajes masculinos no destacan tanto como en otras comedias áureas: son más simples, más planos, no tienen demasiada iniciativa y a veces poseen los defectos

²⁹ Destacan otros rasgos, como el tratamiento de la fealdad en *La ventura de la fea* o el matrimonio de la señora disfrazada de hombre con la amada del prometido para evitar su casamiento en *El tercero de su dama*, pero son comedias cuya autoría es segura y no viene al caso atenderlas en este apartado, por lo que remitimos al estudio «Pensamiento e imagen de la mujer en las comedias cómicas y serias de Antonio Mira de Amescua» (2020: 207-220) para más información.

propios del carácter de las mujeres. Quedan ensombrecidos, de esta manera, por el carácter fuerte y arrojado de las fémimas. Por todos estos motivos, se ha creído que las obras amescuanas podrían considerarse feministas, pues «encierran un mensaje profundo centrado en los derechos de la mujer; lo que demuestra la originalidad y la modernidad de nuestro dramaturgo» (ibíd.: 207).

Valbuena escribió que Rojas «llega a una nueva solución de los conflictos de su honra. Frente al poder omnímodo y déspota del marido, aparece una dirección, que pudiera llamarse feminista, en que la mujer se coloca en el centro de la escena, convirtiéndose en la vengadora de los agravios de honor». Sin embargo, en esta originalidad también se adelantó Mira de Amescua: ese «feminismo» se encuentra en todas sus comedias; y en cuanto a la venganza personal por ofensas a su honor, la mejor prueba es *No hay burlas con las mujeres*³⁰. (Villanueva Fernández, 1991: 380)

Por todo esto, creemos que el tratamiento de la mujer es también importante para atender las cuestiones de autoría de algunas comedias. Es menos útil, sin embargo, el estudio de los usos lingüísticos de Mira de Amescua, que José Modéjar resume de la siguiente manera:

Si en el análisis sintáctico de algunos puntos concretos, no puede establecerse de manera segura quién es el responsable del error, pienso que, en la mayoría de los casos, habrá que achacárselos a copistas e impresores, porque me resisto a creer que Mira escribiera tan fea y desaliñadamente. No ocurre lo mismo, a mi parecer, o por lo menos en tanta medida, en el plano lexicológico, donde la manipulación, sobre todo si se trata de sustantivos, adjetivos y verbos, es mucho más dificultosa que cuando puede afectar a nexos, pronombres y adverbios. Consecuentemente, creo que el arcediano de la catedral de Guadix lo es de las impropiedades lingüísticas, del mal empleo de los adjetivos en la caracterización de las cosas naturales, por desconocimiento directo de las mismas, del uso intencionado de medievalismos, y de algunas cosas más. Pero, como es de suponer, la inmensa mayoría de las veces el empleo de las palabras es acertado. Me ocuparé tan sólo de tres, cuyos significados, a veces, se revisten de extrema importancia sociopolítica. (1996: 105)

Las tres palabras a las que se refiere son *nación*, *estado* y *español*, pero creemos que se ajustan al contexto social, cultural y político del momento y que no conforman un uso exclusivo del accitano. Hay algunas expresiones, en cambio, que llaman la atención, pero que tampoco pueden emplearse como argumento favorable a la autoría miramescuana: son, por ejemplo, el uso conjunto de *austro* y *noto*, que aparece en *La mesonera del cielo* y *El capitán Jepté*, pero también aparece en obras de otros autores, como *De cosario a cosario* de Lope de Vega; la expresión «coposos álamos» de *No hay burlas con las mujeres* y que, sin embargo, no hemos localizado en otras obras de Mira; o la descripción del almendro como «loco» en *La mesonera del cielo* y *La tercera de sí misma*, tópico que también está en otros autores. Sí son más originales, en cambio, los paralelismos que emplea en toda su obra dramática: «breve leño» y «blando lino» en *Obligar contra su sangre*, «verde mayo» y «nevado febrero» o «fresca leche» y «fruta aceda» en *El esclavo del demonio*, «fácil viento» y «leve espuma» en *Amor, ingenio y mujer*, etc.

³⁰ Diego Símini escribió un artículo sobre el tema amoroso en las comedias de Rojas Zorrilla: «El amor en Rojas: ¿sentimiento o adorno de la acción?» (2008: 425-442).

Como veremos en casi todas las comedias de este apartado, resulta curioso que ningún título de Mira de Amescua aparezca en las tablas de distancias, pero lo entendemos como consecuencia de la transmisión tan compleja que vivieron, siendo víctimas de múltiples modificaciones ajenas al autor de la versión original, sin que nadie ejerciera ningún tipo de control sobre ellas. Llegados a este punto, tendríamos que preguntarnos cuánto quedaría de los textos originales de Mira de Amescua; ¿podríamos seguir considerándolo su autor? Quizá no de la totalidad de versos heredados, pero sí del ingenio que estuvo tras su creación.

Amor, ingenio y mujer

Esta comedia, que don Cayetano Alberto de la Barrera supuso ser igual que *La tercera de sí misma*, en su afán de daro dobles títulos a las obras, es pieza completamente distinta, aunque ambas pertenezcan a don Antonio Mira de Amescua. Medel del Castillo, guía y tutor de Barrera para las comedias sueltas, y a quien por su mal abandona algunas veces, atribuye esta comedia a Mira y Calderón, según las portadas de los textos que tuvo a la vista. (Cotarelo y Mori, 1930: 615-616)

Amor, ingenio y mujer es una de esas comedias cuya autoría nadie ha puesto en duda, pero que ETSO considera «dudosa» porque «los resultados no relacionan la obra con Mira de Amescua ni con ningún otro autor determinado de forma clara»:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Los favores del mundo</i>	Ruiz de Alarcón	0,7197
2ª	<i>Las paredes oyen</i>	Ruiz de Alarcón	0,7226
3ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7239
4ª	<i>La cortesana en la sierra</i>	Matos, Diamante, Juan Vélez	0,7357
5ª	<i>Cómo se engañan los ojos</i>	Juan Bautista Villegas	0,7401
6ª	<i>Póngale nombre el discreto</i>	Francisco Gómez Acosta	0,7411
7ª	<i>El celoso prudente</i>	Tirso de Molina	0,7486
8ª	<i>La fantasma de Valencia</i>	Castillo Solórzano	0,7509
9ª	<i>La prueba de las promesas</i>	Ruiz de Alarcón	0,7513
10ª	<i>Mudarse por mejorarse</i>	Ruiz de Alarcón	0,7527
11ª	<i>La mayor virtud de un rey</i>	Lope de Vega	0,7550
12ª	<i>Los triunfos de José</i>	Calderón de la Barca ¿?	0,7562
13ª	<i>Nadie diga mal del día hasta que la luz se acabe</i>	Francisco Mudarra	0,7586
14ª	<i>Las burlas veras</i>	Lope de Vega	0,7608
15ª	<i>La Manganilla de Melilla</i>	Ruiz de Alarcón	0,7615
16ª	<i>El yerro del entendido</i>	Matos Fragoso	0,7616
17ª	<i>El dueño de las estrellas</i>	Ruiz de Alarcón	0,7617
18ª	<i>La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	Ángela de Acevedo	0,7623
19ª	<i>La renunciación del rey Wamba y fundación de la Virgen de la Mata</i>	Desconocido	0,7648
20ª	<i>La tercera de sí misma</i>	Mira de Amescua	0,7638

Se conserva en un manuscrito del siglo XVIII y en cuatro impresos, tres a nombre de Mira de Amescua y uno atribuido a Calderón de la Barca, incluido en la *Parte 32 de Doce comedias*

de diferentes autores (Zaragoza, Diego Dormer, 1640) y que al parecer es el testimonio más temprano. Sin embargo, por los datos de representación sabemos que estaba escrita antes de 1623, cuando el *autor* Antonio de Morales, quien la tenía en su repertorio junto a otras quince comedias y se encontraba de gira en el Virreinato del Perú, la menciona como «del doctor Mira de Amescua». Por otro lado, una comedia homónima de Vicente Suárez de Deza se representó –y seguramente escribió– a finales de siglo por Manuel Agustín de Castilla en el cuarto de la Reina el 10 de febrero de 1691 y por Andrea Salazar en el corral del Príncipe el 19 de diciembre de 1695; pero, que sepamos, no ha ocasionado ninguna confusión con la comedia de Mira de Amescua.

En los textos que conservamos se hallan algunas diferencias sustanciales, pero con estos precedentes no es de extrañar, como tampoco es de extrañar que una colección de comedias se la asigne a Calderón.

El amparo de los hombres

Dice Cotarelo que el único testimonio que conservamos de *El amparo de los hombres* fue impreso en la misma imprenta y por la misma fecha que el de *La adúltera virtuosa* (1930: 618), y aunque las dos impresiones son muy similares, se diferencian en la palabra *FIN*, que tiene un diseño tipográfico completamente distinto: en *El amparo de los hombres* se encuentra centrada bajo la segunda columna y está decorada mediante un ribete a cada lado, mientras que *En la adúltera virtuosa* no presenta ningún tipo de ornamentación, las mayúsculas están muy separadas y está centrada en el folio, no en la columna derecha.

Es una «rarísima comedia», entre otros motivos porque, como de otras obras amescuanas, solo se conserva una suelta sin fecha y atribuida a Mira de Amescua, por lo que nos resulta imposible conocer su data exacta, que no está sugerida, siquiera, por algún elemento textual o argumental. Williamsen la situaba en el número doce, entre *El caballero sin nombre* y *El arpa de David*, alrededor de 1610. Lo que sí nos sugiere su argumento, vinculado a la corriente de devoción mariana, es cierta cercanía con otros textos del dramaturgo como *El esclavo del demonio*, *El animal profeta*, *La mesonera del cielo*, *Vida y muerte de la monja de Portugal* o *El mártir de Madrid*. La devoción religiosa como forma de redimir los pecados y alcanzar el fin perseguido, si es noble, junto al tema de la mutabilidad de la fortuna, son motivos recurrentes en la dramaturgia de Mira de Amescua, y se desarrollan aplicando el esquema básico propuesto por Villanueva Fernández:

Dios ama al hombre; el cual, ante ese amor de Dios, responde de dos formas: o con el amor –siendo fiel durante toda su vida– o con la renuncia y la apostasía. Esta renuncia/apostasía puede ser transitoria –durante una época de la vida, a la que sigue un arrepentimiento sincero– o definitiva –con el final más trágico del teatro español de los siglos de oro: la condenación eterna–. (2001: 335)

Como ocurre en esta comedia, Mira de Amescua suele elegir la primera opción, salvando a sus personajes de arder en el fuego infernal.

Federico es pobre e infeliz, pero también ruin y traicionero, mientras que Carlos nada en la abundancia y siente hacia la Virgen un amor puro y desprendido. La trama comienza cuando

Carlos descubre una figura de la Virgen sin luz y para atender su devoción, decide dejar a su enamorada Julia al cuidado de Federico, quien le pagará con la traición: se enamora de Julia y su decisión de adueñarse de ella será total. La pretensión de conseguir a la dama y convertirse en un hombre rico lo deciden a vender su alma al demonio, y es aquí cuando se produce la mutabilidad de la fortuna: mientras Federico asciende ganando riqueza, Carlos descende uno a uno los peldaños de la pobreza hasta acabar en la miseria más absoluta. Tras una serie de engaños por parte de Federico, Carlos también venderá su alma al diablo. Sigue sintiendo una devoción fervorosa hacia la Virgen, pero es una dedicación sin sentido, incluso sacrílega, porque la coloca por encima de Dios, hasta el punto de negar a este para conseguir las riquezas del demonio, de manera que el pecado más grave del protagonista es la apostasía, la negación de Dios, a la que le han conducido otros dos pecados: la ambición y la lujuria. Apostasía, ambición y lujuria son los tres pecados cuya absolución debe alcanzar. Queda patente que lo que a Mira le importaba para su finalidad moralizadora era la exaltación de la capacidad ilimitada de intercesión que María posee antes Jesús, pues la Virgen echa mano de su poder de súplica y de madre para conseguir que su Hijo perdone el más terrible de los pecados: «Sois, Madre mía, / *el amparo de los hombres*» (vv. 2630-2631).

Se cumple, por tanto, el esquema típico amescuano para este tipo de comedias: pecador atrapado en los engaños del demonio que, arrepentido, logra el perdón divino. Y durante el proceso pueden verse los cambios de fortuna del protagonista, la intervención de los personajes divinos, la trama amorosa propia de la comedia nueva lopesca, etc.

Una comedia de la que solo conservamos un ejemplar tiene probabilidades de ser portadora de problemas, como ocurría con *La adúltera virtuosa* o *El caballero sin nombre*, y así lo muestran los análisis estilométricos de ETSO, que, a pesar de que «no respaldan la atribución a Mira de Amescua ni apuntan con claridad una autoría alternativa», recomiendan «estudiar la relación con Juan [de] Villegas» (20/08/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La aldehuela</i>	Lope de Vega ¿?	0,6828
2ª	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,7054
3ª	<i>El discreto porfiado</i>	Juan Bautista de Villegas	0,7086
4ª	<i>Las galas a la vejez</i>	Juan Bautista de Villegas	0,7123
5ª	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Lope de Vega	0,7161
6ª	<i>La lealtad contra su rey</i>	Juan Bautista de Villegas	0,7199
7ª	<i>La mocedad de Roldán</i>	Lope de Vega	0, 7230
8ª	<i>El ladrón del sacramento</i>	Desconocido	0,7272
9ª	<i>El maestro de danzar</i>	Lope de Vega	0,7293
10ª	<i>Al pasar del arroyo</i>	Lope de Vega	0,7297
11ª	<i>Los ponces de Barcelona</i>	Lope de Vega	0,7330
12ª	<i>Los hidalgos del aldea</i>	Lope de Vega	0,7339
13ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7339
14ª	<i>El hijo venturoso</i>	Lope de Vega	0,7353
15ª	<i>Marta la Píadosa</i>	Tirso de Molina	0,7353
16ª	<i>El galán de la Membrilla</i>	Lope de Vega	0,7354
17ª	<i>La ocasión perdida</i>	Lope de Vega	0,7356
18ª	<i>Los porceles de Murcia</i>	Lope de Vega	0,7378
19ª	<i>La varona castellana</i>	Lope de Vega	0,7397
20ª	<i>Lorenzo me llamo</i>	Matos Frago	0,7398

Juan Bautista de Villegas fue dramaturgo, cómico y *autor*, condición que lo vinculaba estrechamente al mundo de la escena. Podría haber sido propietario del texto de *El amparo de los hombres* y haber hecho modificaciones sobre él de cara a una representación, bien fuera como actor o como director, pero es solo una idea que, al no tener noticias escénicas de la comedia y desconocer su año de composición, no podemos desarrollar. Además, sabemos que Juan de Villegas formó parte de la compañía de Alonso de Olmedo en 1620 y de la de Baltasar Pinedo en 1621, y no hemos encontrado representaciones de otros textos amescuanos por ninguno de los dos *autores* en esas fechas, de modo que es improbable que fuera representante de la comedia en algún momento. Sí fue el *autor* que representó *La casa de Austria* en las fiestas del Corpus valenciano de 1621 y, curiosamente, el dramaturgo que escribió una comedia homónima a otro auto miramescuano: *El sol a medianoche y estrellas a mediodía*. Pero su relación –si es que la tuvo– con *El amparo de los hombres* es un misterio sin resolver.

El animal profeta, San Julián

Cotarelo incluía *El animal profeta* en el apartado de «Obras apócrifas» al no considerarla de Mira de Amescua:

Tres manuscritos antiguos, uno de ellos con la fecha de 1631, existentes en la Biblioteca Nacional atribuyen esta comedia al doctor Mira de Amescua, cosa muy de tener en cuenta. Pero enfrente de este dato hay el de que a nombre de Lope se imprimió en un tomo del siglo XVII, que vio Juan Isidro Yáñez Fajardo, y que hoy no conocemos, y la tradición bibliográfica constante, que mantiene dicha atribución a favor de Lope durante el siglo XVIII. (1930: 82)

La transmisión y posterior tradición bibliográfica de esta comedia es bastante curiosa, puesto que durante mucho tiempo se ha considerado de Lope de Vega porque así consta en los catorce testimonios impresos conocidos; en cambio, salvo uno del siglo XVIII, tres manuscritos están a nombre de Mira de Amescua. Menéndez Pelayo no dudaba de la paternidad del Fénix, aunque sí reconocía que el estilo de la obra «no presenta muy marcados los caracteres del de Lope, y además es sabido que el de Mira de Mescua es el que más se parece al suyo de entre todos nuestros dramáticos de segundo orden», pero se curaba en salud añadiendo: «Para mí, la comedia es de Lope, lo cual no quita que posteriormente la refundiese Mira de Amescua o cualquier otro» (Menéndez Pelayo, 1949: 24). El estudioso se basó en las fechas de los distintos ejemplares para establecer que una copia de 1631 no podía prevalecer sobre la supuesta *Quinta parte* vista por Fajardo, impresa en 1615, es decir, dieciséis años antes. Asimismo, Griswold Morley y Courtney Bruerton, en su estudio de la versificación de las comedias lopescas para establecer su cronología, vieron que algunas particularidades métricas no encajaban en la producción dramática del poeta, lo que los llevó a incluir *El animal profeta* en los «Textos que no son de Lope» (1968: 420-421 y 606). Isabel Navas Ocaña, en su análisis comparativo de las preferencias métricas de Lope de Vega y Mira de Amescua, concluía que Lope usaba la redondilla para temas de tipo amoroso y, después de 1607, para los diálogos serios, mientras que Mira las usaba para diálogos narrativos y expositivos y para temas humorísticos; pero lo llamativo está en la décima, empleada por el Fénix en los monólogos líricos, en diálogos y en las cartas hasta 1620, puesto que de 1620 hasta 1625 no hay ejemplos de epístolas en su teatro. Si la comedia se hubiera compuesto entre 1620 y 1621, como cree la investigadora, este hecho apoyaría la autoría de Mira (1996: 465). Pero son más los detalles que tenemos que tener en

cuenta, entre ellos el análisis estilométrico, que no respalda la atribución a Mira de Amescua ni ninguna otra, tampoco la de Lope:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La gitana de Menfis, Santa María Egipciaga</i>	Pérez de Montalbán	0,6851
2ª	<i>El hijo de la piedra</i>	Matos Fragoso	0,6860
3ª	<i>Perder para tener</i>	Obregón	0,6932
4ª	<i>La mocedad de Roldán</i>	Lope de Vega	0,6948
5ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Lanini	0,7028
6ª	<i>El principio de la Inquisición</i>	Leandro Vadillo	0,7030
7ª	<i>La Santa Juana (primera parte)</i>	Tirso de Molina	0,7086
8ª	<i>La dama corregidor</i>	Zabaleta-Villaviciosa	0,7099
9ª	<i>Santo y sastre</i>	Tirso de Molina	0,7110
10ª	<i>Divino portugués San Antonio de Padua</i>	Pérez de Montalbán	0,7115
11ª	<i>El galán de la Membrilla</i>	Lope de Vega	0,7116
12ª	<i>El remedio en el engaño</i>	Desconocido	0,7156
13ª	<i>La Margarita preciosa</i>	Zabaleta-Cáncer-Calderón	0,7177
14ª	<i>El hamete de Toledo</i>	Lope de Vega	0,7187
15ª	<i>El letrado del cielo</i>	Matos Fragoso-Villaviciosa	0,7188
16ª	<i>El nuevo espejo en la corte</i>	Desconocido	0,7193
17ª	<i>El Fénix de España, San Francisco de Borja</i>	Diego Calleja	0,7195
18ª	<i>Los embustes de Celauro</i>	Lope de Vega	0,7227
19ª	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,7229
20ª	<i>Los tellos de Meneses (primera parte)</i>	Lope de Vega	0,7231

Los manuscritos suelen tener mayor grado de fiabilidad que las ediciones sueltas porque fueron los usados por las compañías teatrales y porque era más fácil que una falsa atribución en la imprenta se perpetuara en las impresiones sucesivas. Pero en *El animal profeta* hay un claro problema de atribución que ya existía en la época porque ni siquiera sus coetáneos conocían su verdadera autoría; lo demuestran las ediciones a nombre de Lope y los manuscritos asignados a Mira de Amescua, todos mezclados en el tiempo, algunos del siglo XVII, otros del XVIII e, incluso, un manuscrito y un impreso del mismo año, 1631³¹. Según Navas Ocaña, tres de las ediciones impresas, concretamente una de la Universidad de California, la impresa en Burgos (BNE, [T/4413](#)) y la de la Biblioteca Pública de Boston (D.173.8), tienen tachado el nombre de Lope de Vega y debajo escrito el de Mira de Amescua. No hemos podido consultar los ejemplares de California y de Boston, pero sí el de la BNE, donde, efectivamente, la atribución al Fénix está tachada mediante una línea horizontal y escrito debajo: «(=Es de Don Antonio Mira de Amescua.- manuscrito en la Biblioteca de Osuna: fecha de 1631)»³².

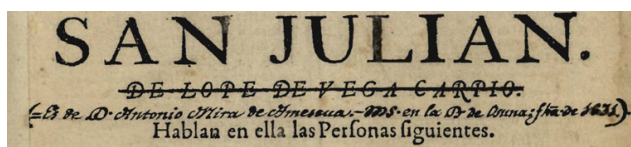


Figura 10. Portada T/4413 (BNE)

³¹ Véase [El animal profeta, San Julián](#).

³² La caligrafía es similar a la de Alberto de la Barrera.

A estas dificultades de transmisión hay que añadir el problema de los manuscritos atribuidos a Mira, que presentan diferencias sustanciales entre sí. Los tres se encuentran en la BNE: el primero, bajo la signatura 14980, no tiene fecha y cuenta con 59 páginas; el segundo, el 16899, está fechado en 1631 y consta de 53 páginas; por último, el 16961 tampoco tiene fecha y presenta 27 folios. El primero es el más completo porque incluye un pasaje en el tercer acto en el que Vulcano cuenta al duque de Calabria los avatares de la vida de Julián; también tiene un *dramatis personae* que especifica el nombre de uno de los criados, Arnesto (quien estaría incluido en el tercer manuscrito de forma genérica entre los «dos pobres») y que es el único que incluye al Niño Jesús, personaje indispensable porque la tercera jornada depende de él. El segundo manuscrito, el de 1631, no tiene elenco. Los personajes también constituyen una diferencia importante con respecto a la mayoría de los impresos, puesto que ni los padres de Julián, Ludovico y Rosamira, ni su esposa, Laurencia, que sí aparecen en los manuscritos, están en el texto de las ediciones, cuando sin ellos es difícil comprender la historia. Tampoco está el Niño Jesús.

Con este panorama es perfectamente entendible que estilometría no pueda ofrecer una solución, como tampoco ha podido hacerlo, al menos por el momento, la filología tradicional. Nos inclinamos a pensar que la atribución a Lope de Vega fue obra de un impresor que quiso atribuírsela al gran Fénix de los Ingenios para mejorar las ventas, comenzando así la epidemia de la atribución lopesca, y es que son más los argumentos a favor de la paternidad amescuana de la comedia: Lope nunca mostró un gusto excesivo por la maquinaria escénica³³, la cual sí gustaba a Mira y jugaba un papel fundamental en *El animal profeta*, con escenas que habría sido imposible representar sin esos «efectos especiales» que lograba otorgar; y no podemos olvidarnos de su temática religiosa, acorde con el esquema de otras obras como *El esclavo del demonio*, *El mártir de Madrid*, *El amparo de los hombres*, *La mesonera del cielo* o *Vida y muerte de la monja de Portugal*.

En *El animal profeta*, Julián recibe por parte de un animal en el bosque la predicción de que matará a sus padres y decide huir. Pero la maraña de los hilos del destino se tejerá con ritmo incesante e implacable: la vida le sonreirá y se encontrará en lo más alto de la privanza, alcanzará los favores del Ducado de Ferrara y se casará con Laurencia; pero su suerte cambiará cuando por el capricho de Federico (hermano del duque), empeñado en gozar a Laurencia, y tras una acumulación de interpretaciones erróneas, Julián mata a los que cree adúlteros y resultan ser sus padres. El parricidio es un pecado espantoso, pero el suicidio lo es incluso más. Julián intenta suicidarse y Laurencia lo evita, pero su angustia se ve incrementada por la invención demoníaca de hacerle ver a sus padres padeciendo en el Infierno, de modo que, de nuevo, Julián es arrastrado a la idea del suicidio y la desesperación. Sin embargo, el protagonista lucha incesantemente por conservar la esperanza en Dios y no deja de invocarlo recordando la infinitud de su misericordia. En el combate entre castigo y benevolencia, el demonio reclama la justicia divina, tachando de injusto a Dios porque decide perdonar al parricida.

Aunque con un argumento diferente, podemos ver el mismo esquema que aparece en *El esclavo del demonio* y que hemos visto en *El amparo de los hombres*, pero en esta ocasión no

³³ Lope empleó todo tipo de recursos escenográficos en sus obras, pero, por lo general, no abusaba de ellos en una misma pieza. Véase la tesis doctoral de Eva Rodríguez García: *La puesta en escena de Lope de Vega* (2014).

hay ningún intermediario entre el pecador y Dios. Aparece de nuevo la mutabilidad de la fortuna, ahora de Julián, quien pasa de tener una posición privilegiada en el Ducado de Ferrara a caer en la desesperación absoluta. Y la trama amorosa también es importante porque, como en otras comedias, es la que desencadena la sumisión al demonio y la ejecución de los pecados.

Por último, Shirley A. Tock, en su edición contemporánea de la comedia (1974), indicaba que la escritura de uno de los escribientes que colaboraron con Mira de Amescua en la copia de *La casa del tahúr* es el mismo que copia el primer y segundo acto del manuscrito 14980 de *El animal profeta*; no puede negarse que la letra es muy similar a la del segundo copista del manuscrito parcialmente autógrafo de *La casa*, pero creemos que no es la misma, aunque podría serlo en diferentes etapas.

Los caballeros nuevos y carboneros de Francia

De nuevo, nos encontramos con una comedia de la que ha sobrevivido un único testimonio, un manuscrito cuya nota al final señala que es una copia hecha por Juan Álvarez de Ledesma en Valladolid el 7 de marzo de 1608 (BNE, [MSS/15284](#)). Sin embargo, el colofón no está firmado por Ledesma, de manera que lo más probable es que él copiara el texto y alguien añadiera después los tres últimos versos de la comedia –escritos con la misma letra y tinta– y la nota final. Tras las jornadas primera y segunda aparece la firma de Diego de Anunzibay, que es la misma persona que ha incluido la lista de personajes del folio 1v; no conocemos cuál pudo haber sido su papel en la obra, aunque al parecer era actor y, por tanto, podría haber sido el propietario del texto, bien para un uso privado o como miembro de la compañía que lo fuera a representar. Las únicas noticias escénicas que tenemos de *Los caballeros nuevos* son anteriores a la fecha del manuscrito: de 1602, cuando pasaría a ser propiedad de la compañía de Antonio Granados, y del 22 de septiembre de 1606, día que se representó por la compañía de Alonso de Heredia en el corral de Salamanca³⁴. Una cuarto mano que *Manos teatrales* identifica con la de Francisco de Rojas³⁵ es la que añade por equivocación el título «Carboneros de Tracia»:

Portada de varias letras, algo posteriores a 1608 y diferentes en cada frase: «*Caballeros nuevos I carboneros de tracia. De Mirademescua*». Este nombre, de letra de principios del siglo XIX. La frase «I carboneros de Tracia» es también, aunque de letra del XVII, distinta del primer título, «Caballeros nuevos». El que la puso debió haber leído mal «Tracia», en lugar de «Francia» o «Fracia», pues aquí y no en «Tracia» pasa la acción de la comedia. (Cotarelo y Mori, 1930: 624)

El colofón aporta dos datos interesantes: en primer lugar, informa de que la obra «está bien y fielmente sacada conforme a su original», con lo que se nos advierte que no estamos ante un autógrafo del autor, sino más bien ante una copia de ese autógrafo o, lo más probable, de otra copia manuscrita. En segundo lugar, en lo que se refiere a la labor del copista, asegura que está «en muchos lugares enmendada», lo que no parece un mero tópico del copista o editor porque, efectivamente, se han hecho unas correcciones minuciosas del texto por lo que parece ser la mano del copista principal. Estas correcciones, hechas en una revisión posterior, son más de cuarenta, y se hacen a veces para subsanar un despiste caligráfico, otras por errores de métrica

³⁴ Véase la vida escénica de [Los caballeros nuevos y carboneros de Francia](#).

³⁵ Véase la descripción del manuscrito autógrafo de [El ejemplo mayor de la desdicha](#).

y otras, la mayoría, para deshacer entuertos argumentales sin cuya revisión la correcta interpretación de la comedia sería imposible. «Desaliño y poco arte» en palabras de Cotarelo (ibíd.: 627). La explicación de Marcial Rubio Árcquez, editor de la obra, es la que sigue:

Pues bien, quizá Álvarez de Ledesma copió un manuscrito que pertenecía a Diego de Anunzibay –el así llamado «original» en el colofón–, lo que justificaría la nominación del mismo y, tras haberlo copiado, y dándose cuenta en dicha labor de las incongruencias y errores existentes, hubiera dejado para una segunda lectura, más pausada y atenta, la corrección de los mismos, volviendo sobre sus pasos y dándonos así un texto infinitamente más cumplido, si bien no carente, como indicamos en notas, de ciertas incoherencias. (2008: 494)

El manuscrito está atribuido a Mira de Amescua y por ello nunca se ha dudado de la paternidad de la comedia. Los resultados del análisis de estilometría, sin embargo, no respaldan esta autoría y recomiendan «estudiar la relación con Cepeda»:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El lacayo fingido</i>	Lope de Vega ¿?	0,7090
2ª	<i>Las burlas y enredos de Benito</i>	Lope de Vega	0,7151
3ª	<i>Del amigo al enemigo</i>	Cepeda	0,7171
4ª	<i>El rey fingido y amores de Sancha</i>	Lope de Vega ¿?	0,7406
5ª	<i>El trato del aldea</i>	Desconocido	0,7475
6ª	<i>La famosa toledana</i>	Juan de Quirós	0,7725
7ª	<i>El laberinto de amor</i>	Cervantes	0,7795
8ª	<i>La vida, la conversión y muerte de Águeda de Acevedo, dama de Valladolid</i>	Lorenzo de Avellaneda	0,7912
9ª	<i>La resistencia honrada y condesa Matilde</i>	Lope de Vega	0,7992
10ª	<i>El enemigo engañado</i>	Lope de Vega	0,7998
11ª	<i>El hijo de Reduán</i>	Lope de Vega	0,8021
12ª	<i>San Ginés</i>	Desconocido	0,8023
13ª	<i>El pretendiente al revés</i>	Tirso de Molina	0,8040
14ª	<i>Los comedadores de Córdoba</i>	Lope de Vega	0,8041
15ª	<i>El bobo del colegio</i>	Lope de Vega	0,8049
16ª	<i>La española</i>	Cepeda	0,8054
17ª	<i>Quien no cae no se levanta</i>	Tirso de Molina	0,8066
18ª	<i>El agravio agradecido</i>	Matías de los Reyes	0,8078
19ª	<i>Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero</i>	José de cañizares	0,8091
20ª	<i>Flor de lis de Francia o Conquista del Santo sepulcro por el santo rey Luis</i>	José de Valdivieso	0,8099

Pero se desconoce la identidad de quien se esconde tras el apellido Cepeda. Según La Barrera, podría ser Joaquín Romero de Cepeda, poeta y dramaturgo de finales del siglo XVI, cuyas *Obras* fueron publicadas en Sevilla en 1582. Pero entonces sería diferente del escritor que mencionan Rojas Villadrando en su *Viaje entretenido* (1603), Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614) o Matos Frago en *La corsaria catalana*, así que el bibliógrafo sugiere otra posible identidad: Juan Osorio y Cepeda, poeta madrileño que participó en las justas de San Isidro de 1622 y que en 1645 publicó un libro de poemas titulado *Tesoro de Cristo*. Por otro lado, Méndez Bejarano identifica a Cepeda con el autor de la oda incluida en las *Flores de*

1605, y para aumentar la confusión añade que hay quien lo identifica con el poeta Baltasar, refiriéndose, cabe suponer, a Baltasar Cepeda, poeta e historiador sevillano de las primeras décadas del siglo XVII. No sabemos, por tanto, quién fue, pero gracias a Stefano Arata, conocemos tres comedias atribuidas a un «Cepeda», aunque su identificación con la misma persona sea dudosa, puesto que *Del amigo al enemigo* podría no estar escrita por el mismo que escribió *Los enredos de Leonardo*, que es la misma que *La española*, y *Los enredos de Martín* (Urzáiz Tortajada, 2001: 245-246). En un artículo reciente, Alejandro García-Reidy y Daniel Fernández Rodríguez añaden al corpus de Cepeda otra comedia, *Las burlas y enredos de Benito*, y, aunque tampoco aclaran su identidad, lo llaman sevillano y lo relacionan con el dramaturgo citado por sus contemporáneos y el autor de las tres comedias anteriores:

Conviene explorar la paternidad de Cepeda, un dramaturgo sevillano poco conocido, pero al que alabaron Rojas Villadrando, Cervantes y Matos Fragoso. La estilometría apunta a esta posible paternidad de Cepeda porque *Las burlas y enredos de Benito* se integra en una red de comedias que se relacionan autorialmente entre sí, entre las que figuran no solo las tres obras vinculadas a Cepeda por la crítica hasta la fecha (*La española*, *El amigo enemigo* y *Los enredos de Martín*), todas ellas del período 1588-1604, sino también otras piezas coetáneas atribuidas sin base sólida a dramaturgos como Lope de Vega o Mira de Amescua, como *El rey fingido y amores de Sancha*, *El lacayo fingido* y *Los nuevos caballeros*. (2023: 179-180)

Parece que algunas comedias atribuidas a Lope de Vega se relacionan con el misterioso autor y con *Los caballeros nuevos*, de la misma manera que *Del amigo al enemigo*. No está en la lista, sin embargo, *Los enredos de Martín*.

Cabría la posibilidad, en vista de los análisis, de que la comedia que nos ocupa la hubiera escrito el Cepeda al que se refieren García-Reidy y Fernández Rodríguez y se la hubieran atribuido a Mira de Amescua por los motivos comerciales habituales, pero no tenemos pistas, no conocemos la verdadera identidad del que sería su supuesto autor y los documentos de la época están a nombre del poeta granadino.

La conquista de las Malucas

No está recogida por Cotarelo en su catálogo, y es que la historia de la atribución de *La conquista de las Malucas* es cuanto menos curiosa. Todas las copias que se conservan, en dos sueltas y en la *Parte 46 de Primavera numerosa de muchas armonías lucientes* (Madrid, Francisco Sanz, 1679), están a nombre de Melchor Fernández de León, pero la crítica, basándose en el itinerario que siguieron algunas comedias en los repertorios teatrales de la época, ha respaldado la autoría de Mira de Amescua. Los análisis de estilometría, por su parte, no apoyan «la autoría de Mira de Amescua ni apuntan con claridad hacia una autoría alternativa»:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La mayor constancia de Muzio Scebola</i>	Francisco de Leiva	0,6608
2ª	<i>Ícaro y Dédalo</i>	Melchor Fernández de León	0,6629
3ª	<i>También hay piedad con celos</i>	Andrés González de Barcia	0,6639

4ª	<i>El veneno en la guirnalda</i>	Melchor Fernández de León	0,6779
5ª	<i>Qué es la ciencia del reinar</i>	González de Barcia	0,6839
6ª	<i>Las belides</i>	Conde de Clavijo	0,6897
7ª	<i>San Bernardo Abad</i>	Bances Candamo	0,6923
8ª	<i>La conquista de Toledo</i>	Desconocido	0,7052
9ª	<i>Ser fino y no parecerlo</i>	Antonio de Zamora	0,7059
10ª	<i>El honor en el suplicio y San Pedro Armengol</i>	José de Arroyo	0,7079
11ª	<i>Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea</i>	Calderón de la Barca	0,7130
12ª	<i>La aurora en Copacabana</i>	Calderón de la Barca	0,7139
13ª	<i>El vengador de los cielos y rapto de Elías</i>	Bances Candamo	0,7161
14ª	<i>Santa María del Monte y convento de San Juan</i>	Juan Bautista Diamante	0,7163
15ª	<i>El pastor Fido</i>	Solís-Coello- Calderón	0,7178
16ª	<i>Las dos finezas de amor</i>	Desconocido	0,7190
17ª	<i>No muere quien vive en Dios. San Mercurio</i>	Antonio de Zamora	0,7195
18ª	<i>El labrador, rey y monje y mejor rey de los godos, Wamba</i>	Lanini-Burgos	0,7215
19ª	<i>El primer templo de Amor</i>	Melchor Fernández de León	0,7220
20ª	<i>Sol obediente al hombre</i>	González de Barcia	0,7225

No debemos pasar por alto la aparición en los puestos 2º y 4º de Melchor Fernández de León, pero es improbable que fuera el autor original de la primera versión de *La conquista de las Malucas*, dado que debió de nacer en la segunda mitad de siglo, hacia 1676, y se conservan noticias de representación de la comedia mucho anteriores a dicha fecha: entre 1624 y 1628 como parte del repertorio de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, quien pudo haberla representado en algún momento entre el 11 de junio y el 1 de septiembre de 1628³⁶, y su cuñada Manuela Enríquez, viuda de Juan Bautista Valenciano. En los listados de comedias de la compañía, *La conquista de las Malucas* o *Victoria de las Malucas*, como también se llama, aparece atribuida a Mira de Amescua. Dado que la cronología no encaja con la de Fernández de León, plantemos dos hipótesis: que la comedia amescuana se perdiera y hayamos conservado otra homónima escrita por Melchor Fernández de León, confundiéndolas durante años, o que este hubiera refundido la original de Mira de Amescua y dicha refundición sea la única versión que conservamos, tal como llega a sugerir Antonio Muñoz Palomares en su edición:

No sorprende que la comedia aparezca con distintos títulos, pues, según recuerda Vicenta Esquerdo, en Valencia, por ejemplo, se exigía que las comedias fuesen nuevas y que no se hubieran representado en la ciudad nunca. Por eso es posible (solo posible) que se modificaran los títulos; y es posible también que el «autor» de comedias dispusiera de algún encargado de arreglar, modificar o reajustar el contenido de la comedia, lo que, indudablemente, acarrearía serias dudas acerca del contenido que ha llegado hasta nosotros; y, podía ocurrir, naturalmente, que la comedia se la adjudicaran a otro autor distinto, según conveniencia. Lo cierto es que esta comedia aparece cincuenta años después a nombre de Fernández de León, y no se conoce ningún otro dato más que nos permita hacer nuevas conjeturas o confirmar definitivamente que la obra pertenece al dramaturgo granadino. A pesar de todo ello, «la atribución sistemática “Mescua” por parte de Juan Jerónimo, entre los años 1624-1628, es muy digna de ser tomada en cuenta» (Granja, 2009: 22). Con

³⁶ Véase la vida escénica de [La conquista de las Malucas](#).

estos antecedentes, y con las pertinentes reservas, ya que podría tratarse de una refundición, presentamos esta comedia a nombre del dramaturgo accitano Antonio Mira de Amescua, en espera de que cualquier día pueda aparecer algún nuevo documento que confirme o haga desechar su autoría. (2011: 152)

La Fénix de Salamanca

Nadie ha dudado nunca de la autoría de *La Fénix de Salamanca*, conservada únicamente en versiones impresas, en una colección de comedias, *Parte 3 de Comedias nuevas escogidas* (Madrid, Melchor Sánchez, 1653), y en varias sueltas, todas atribuidas a Mira de Amescua. Además, es considerada una de las comedias más brillantes y conocidas del autor granadino. Sin embargo, se encuentra entre el listado de «dudosas» porque el análisis estilométrico de ETSO no apunta de forma clara ni a Mira ni a otro dramaturgo, aunque la relaciona vagamente con Lope de Vega:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Los sucesos en Orán</i>	Vélez de Guevara	0,6595
2ª	<i>La burgalesa de Lerma</i>	Lope de Vega	0,6830
3ª	<i>La dicha del retraído</i>	Calderón de la Barca ¿?	0,6885
4ª	<i>Santiago el verde</i>	Lope de Vega	0,6961
5ª	<i>Los hidalgos del aldea</i>	Lope de Vega	0,6969
6ª	<i>La piedad ejecutada</i>	Lope de Vega	0,6999
7ª	<i>La esclava de su galán</i>	Lope de Vega	0,7056
8ª	<i>La noche de San Juan</i>	Lope de Vega	0,7067
9ª	<i>El vaquero de Moraña</i>	Lope de Vega	0,7110
10ª	<i>La niña de plata</i>	Lope de Vega	0,7111
11ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7132
12ª	<i>Marta la Piadosa</i>	Tirso de Molina	0,7152
13ª	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Lope de Vega	0,7180
14ª	<i>El amante agradecido</i>	Lope de Vega	0,7183
15ª	<i>Los porceles de Murcia</i>	Lope de Vega	0,7184
16ª	<i>La villana de Vallecas</i>	Tirso de Molina	0,7202
17ª	<i>El pretendiente al revés</i>	Tirso de Molina	0,7211
18ª	<i>La victoria de la honra</i>	Lope de Vega	0,7215
19ª	<i>Los embustes de Celauro</i>	Lope de Vega	0,7242
20ª	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,7243

Como ocurre con todas las obras de las cuales no conservamos el original, ni copias manuscritas ni información escénica, resulta muy difícil establecer la fecha de composición. Cotarelo creía que Mira la habría escrito «antes de salir para Italia», entre 1607 y 1610, por un par de datos extraídos del texto (1930: 654). Garcerán, caballero, anuncia que si acaban las treguas, se marchará a luchar a Flandes o Italia, y hubo treguas en 1607:

Di crédito a sus razones:
 que si se muda en presencia
 la mujer sin ocasión,
 ausente ¿qué hará? Y, con ella,
 al fin mudé parecer

y, partiendo de Valencia,
a aquesta corte he venido
a pretender, por la guerra,
para que, en Italia o Flandes,
si se rompieran las treguas,
acabe con mis desdichas
una pistola francesa. (vv. 1041-1052)

Asimismo, la dama Mencía, vestida de caballero de la Orden de San Juan, dice que viene a preparar el viaje del Prior a su Orden, a quien se esperaba en la primavera de 1610, aunque al final el viaje no se llevó a cabo hasta octubre de ese mismo año.

No hay, Leonor, dificultad;
de ese temor te retira,
que en la corte no se mira
con tanta curiosidad.
Criado del Gran Prior,
que viene esta primavera,
he dicho que soy. (vv. 41-47)

No obstante, estos datos, aunque son significativos, no prueban nada, ya que fueron varias las treguas en el tiempo en que Mira vivió en Madrid y podría haber recordado con posterioridad la visita del Prior de la Orden de San Juan, que sucedió cuando él se encontraba en Guadix preparando el viaje a Nápoles.

Williamsen, a partir de la versificación, sugiere la fecha de 1629 por la utilización del romance para finalizar el primer y segundo acto, rasgo de la última etapa de Mira de Amescua. Pero, según los editores de la comedia en el *Teatro completo*, Concha Argente del Castillo y Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo, tendría que haberse escrito entre 1616, cuando aparece la segunda parte del *Quijote*, y 1623, año de la estancia del Príncipe de Gales en Madrid. Hay varias alusiones específicas a la segunda parte de la obra cervantina, la mayoría en boca del gracioso y que tienen que ver con el episodio de la cueva de Montesinos y el diálogo entre don Quijote, el Primo y Sancho Panza. Por ejemplo, Solano cita en un contexto burlesco a Gaíferos y Durandarte, personajes que protagonizan el retablo de Maese Pedro en el capítulo XXV y el relato que don Quijote atribuye a Montesinos al salir de la cueva en el capítulo XXIII:

[...] sus bandas, de arcabuceros
y ligas de venecianos,
con que saldrán más lozanos
que Durandarte y Gaíferos. (vv. 3065-3068)

También una carta que Mencía envía a Garcerán está encabezada con el verso «cruel fugitivo Eneas», el mismo usado en dos ocasiones en la *Segunda Parte* del *Quijote* en el capítulo LVII:

Lee: «Tras tantos meses de olvido,
cruel fugitivo Eneas,
con el gusto que deseas
recibió tu carta Dido; (vv. 2945-2948)

Recordemos que no sería la primera vez que Mira de Amescua se refiriera al *Quijote*, también lo hizo en *La casa del tahúr* y, de no ser de Tirso de Molina, en *El caballero sin nombre*. Ahora bien, la novela caballeresca tuvo tanta fama que Mira no fue ni mucho menos el único dramaturgo que incluyó algunos guiños en su obra, pero sí pudo haber sido de los primeros en leer la segunda entrega como parte del séquito literario que acompañó a Nápoles al Conde de Lemos, quien, como protector de Cervantes, recibiría una copia anticipada.

La fecha *ante quem*, 1623, se debe al vestuario, en cuya descripción encontramos unos chapines con virillas de plata que ya no son del agrado de la dama. Los chapines eran un tipo de calzado femenino sobrepuesto al zapato para dar altura, como una especie de plataforma, mientras que la virilla era una corregüela que se insertaba en el zapato entre la suela y el cordobán y que a veces se labraba con plata y cubría con su ancho la mitad del chapín (*Covarrubias*). Sin embargo, tras la ley contra los adornos promulgada por Felipe IV el 11 de febrero de 1623, se prohibió el uso de varillas plateadas, permitiéndose solamente durante la visita del Príncipe de Gales ese mismo año. De todas maneras, no es un argumento muy poderoso, pues la pragmática nunca trascendió del papel y hay testimonios posteriores del uso de estos elementos decorativos.

Además de estas referencias textuales, dos elementos argumentales podrían servir para apoyar la autoría del granadino: en primer lugar, la descripción que el dramaturgo hace del duelo, de cuya ley y retórica demuestra ser buen conocedor³⁷. Del mismo modo, está el original tratamiento de la mujer, del que hemos hablado en la introducción a este apartado. La comedia nos cuenta la historia de doña Mencía, quien, vestida de hombre, arrastra a su criada a disfrazarse con ella y a acostarse con el criado de su amado don Garcerán para lograr su objetivo de casarse con él; para ello, lo perseguirá por toda España con una actitud claramente masculina, pero que no trascenderá de su finalidad, utilizando todo su encanto de mujer cuando lo necesita para mostrar sus sentimientos y oponiéndose a la masculinidad de damas como Lucrecia en *La tercera de sí misma*. Pero doña Mencía no es la única mujer que lucha en *La Fénix de Salamanca*; también lo hace Alejandra, que tiene que casarse por causas económicas con un hombre más mayor que ella, pero no lo acepta y se rebela contra lo que le prescribe la sociedad, aunque se entiende que no tiene otra opción porque el galán del que está enamorada pertenece a un estatus social inferior al suyo. Nos encontramos, pues, con mujeres «amescuanas», poderosas, que se convierten en centro de la trama y que intentarán a lo largo de la comedia conseguir su objetivo de casarse con el hombre a quien aman, sin importarles burlar las normas establecidas que las aprisionan y cohartan su libertad.

Estamos, en definitiva, ante una comedia de autoría y datación dudosa que, mientras la documentación no diga lo contrario, seguiremos asociando a Mira de Amescua; pero eso sí, teniendo en cuenta los numerosos cambios que se efectuarían sobre ella con el paso de los años,

³⁷ Véase [La adúltera virtuosa](#).

ajenos al dramaturgo, quien ya había fallecido cuando se publicó la tardía colección de comedias en que fue impresa.

El galán secreto

Cotarelo denomina por equivocación a esta comedia *El gran secreto*, pero la información que da de ella es correcta:

Esta comedia se imprimió la primera vez en *Parte treinta y quatro* de la colección de *Escogidas* (Madrid, Buendía, 1670) con este encabezamiento. [...] Pero once años después, y con el título de: *Comedia famosa. / El secreto entre dos amigos. / De Don Agustín Moreto* se reimprimió en la *Tercera parte* auténtica de las comedias de este ingenio (Madrid, Zafra, 1681; págs. 378 a 412) sin más diferencia que variar algo en la conclusión de la pieza. (Cotarelo y Mori, 1930: 655)

Aunque Cotarelo la incluyó sin dudarla entre las comedias escritas por Mira de Amescua, *El galán secreto* no está exenta de problemas de atribución, puesto que se publicó bajo este título a nombre del poeta accitano (1670) y con el de *El secreto entre dos amigos* a nombre de Agustín Moreto (1681). En 1856 Luis Fernández Guerra incluyó el segundo título en su edición de *Comedias escogidas* de Moreto, sin identificarlo con el primero. Cuatro años más tarde, La Barrera incluía *El galán secreto* entre las obras de Mira y advertía que era la misma comedia que, llamada *El secreto entre dos amigos*, estaba atribuida a Moreto. Por último, Cotarelo, que la catalogó definitivamente en el teatro miramescuano, observaba que la única diferencia entre las dos versiones de la comedia es una pequeña variación en los versos de cierre de la tercera jornada. Dado que estilometría no da resultados claros, ni «respaldan la atribución a Mira de Amescua ni relacionan la obra con otro dramaturgo», asumimos que, al menos por el momento, el problema de autoría tan solo atañe a los dos ingenios a quienes se asignó esta comedia en el siglo XVII.

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Amor es más laberinto</i>	Inés de la Cruz-Juan de Guevara ¿?	0,8130
2ª	<i>El discreto porfiafo</i>	Juan Bautista Villegas	0,8189
3ª	<i>El esclavo en grillos de oro</i>	Bances Candamo	0,8221
4ª	<i>El yerro del entendido</i>	Matos Fragoso	0,8223
5ª	<i>Cómo se engañan los celos</i>	Manuel Daniel Delgado	0,8232
6ª	<i>No hay con la patria venganza y Temistocles en Persia</i>	José de Cañizares	0,8236
7ª	<i>El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea</i>	Calderón-Montalbán-Rojas	0,8265
8ª	<i>Olimpa y Vireno</i>	Pérez de Montalbán	0,8265
9ª	<i>La cautiva venturosa y perseguida Rosaura y cautivos de Valencia</i>	Desconocido	0,8275
10ª	<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca</i>	Desconocido	0,8302
11ª	<i>El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo</i>	Vélez de Guevara	0,8303
12ª	<i>El mejor amigo, el rey</i>	Agustín Moreto	0,8305
13ª	<i>Saber del mal y el bien</i>	Calderón de la Barca	0,8307

14 ^a	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,8312
15 ^a	<i>Lo que puede la porfía</i>	Antonio Coello	0,8333
16 ^a	<i>El amigo hasta la muerte</i>	Lope de Vega	0,8341
17 ^a	<i>El ingrato arrepentido</i>	Lope de Vega	0,8341
18 ^a	<i>La jarretiera de Inglaterra</i>	Bances Candamo	0,8353
19 ^a	<i>Amor es sangre y no puede engañarse</i>	Juan Bautista Diamante	0,8356
20 ^a	<i>Ventura y atrevimiento</i>	Lope de Vega ¿?	0,8363

Como ocurre con tantas otras, desconocemos la fecha de composición de *El galán* porque solo ha llegado a nosotros en versiones impresas bastante tardías y en un manuscrito del siglo XVIII. El hecho de que no se conserve una versión anterior, más cercana a la original, indica que seguramente estemos ante un texto estragado, manipulado, fruto de una transmisión textual que ha podido hacer mella en el resultado de los análisis estilométricos. Esto no siempre es así, pero la tabla de distancias es un auténtico *totum revolutum* y sugiere una fecha de composición más cercana a la generación de Calderón.

Si tuviéramos que posicionarnos del lado de uno de los dramaturgos, Mira o Moreto, sería la documentación teatral la que nos facilitaría la toma de una decisión, correcta o no hasta la aparición de más datos que nos permitieran corroborarla. Resulta que de 1603 a 1607 un florentino que estaba cursando Derecho Civil y Canónico en Salamanca escribió un diario en el que recogió detalles de su vida privada, pero también noticias de la vida pública y la historia de la ciudad, de España y de Italia, convirtiéndose en un importante testimonio de la época. Este italiano se llamaba Girolamo da Sommaia y era un gran aficionado al teatro, tanto que en su diario también dio cuenta de las representaciones teatrales que se hicieron en Salamanca en esos años, entre las que figuraba *El galán secreto* el 28 de mayo de 1605 por parte de la compañía de «Vergara», es decir, de Luis de Vergara, y un año más tarde, el 24 de septiembre de 1606, otra representación de la comedia a cargo de Alonso de Heredia. Previene Teresa Ferrer de que, como Sommaia no menciona el nombre de Mira, no puede descartarse una coincidencia de títulos (2008: 113), pero hay un detalle que ha pasado desapercibido y que puede tener interés, y es que en ambas ocasiones se representó junto a otra comedia atribuida a Mira y que será el siguiente caso que comentemos, *La bella poeta* o *La hermosura de Fénix*.

Si consideramos que *El galán secreto* que formó parte del repertorio de Luis de Vergara y de Alonso de Heredia es la misma comedia publicada en 1670 y 1681 con títulos diferentes, es cronológicamente imposible que lo hubiera compuesto Moreto, quien nació en 1618, es decir, unos cuantos años después de las representaciones documentadas; es por esto que el grupo de investigación *Moretianos* no recoge el título entre las obras del autor. De nuevo, la atribución a Moreto, dramaturgo más tardío que Mira y que, por tanto, conoció el éxito en los tablados cuando el accitano ya había desaparecido, podría haber sido una fantasía bibliográfica debida al interés comercial. En definitiva, creemos que lo más probable es que los comediantes representaran una obra original de Mira de Amescua que, con el paso del tiempo, fue manipulándose y convirtiéndose en el texto que hoy conservamos, diferente del concebido por el granadino y, en consecuencia, cuya autoría la estilometría no logra identificar.

La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla

Por los motivos que ahora veremos, comenzaremos a referirnos a esta comedia con el título *La bella poeta*, la cual pasó inadvertida a Cotarelo y el resto de bibliógrafos, hasta que Agustín de la Granja la incluyó en el *Teatro completo* del dramaturgo, seguro de pertenecer a Mira, y advirtiendo que lo que sabemos de ella es «poco y mucho a la vez» (2009: 249). El resultado del análisis de estilometría desmiente la atribución a Mira de esta obra que, además de contar en su época con diferentes títulos –que aparentemente tienen poco o nada que ver entre ellos–, fue desconocida durante mucho tiempo:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La villana de Getafe</i>	Lope de Vega	0,7089
2ª	<i>No hay peor sordo que el que no quiere oír</i>	Tirso de Molina	0,7118
3ª	<i>De los hechizos de amor, la música es el mayor</i>	José de Cañizares	0,7122
4ª	<i>El bobo del colegio</i>	Lope de Vega	0,7172
5ª	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,7224
6ª	<i>Mujeres y criados</i>	Lope de Vega	0,7238
7ª	<i>La viuda valenciana</i>	Lope de Vega	0,7240
8ª	<i>Bellaco sois, Gómez</i>	Tirso de Molina	0,7273
9ª	<i>El galán castrucho</i>	Lope de Vega	0,7287
10ª	<i>Guárdate del agua mansa</i>	Calderón de la Barca	0,7303
11ª	<i>Quien no cae no se levanta</i>	Tirso de Molina	0,7372
12ª	<i>La moza del cántaro</i>	Lope de Vega	0,7406
13ª	<i>Desde Toledo a Madrid</i>	Tirso de Molina	0,7422
14ª	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Lope de Vega	0,7461
15ª	<i>Abrir el ojo</i>	Rojas Zorrilla ¿?	0,7471
16ª	<i>Lorenzo me llamo</i>	Matos Fragoso	0,7476
17ª	<i>La villana de Vallecas</i>	Tirso de Molina	0,7484
18ª	<i>El amante agradecido</i>	Lope de Vega	0,7488
19ª	<i>La dicha del retraído</i>	Calderón de la Barca ¿?	0,7497
20ª	<i>Santiago el Verde</i>	Lope de Vega	0,7502

No ha sobrevivido ninguna comedia titulada *La bella poeta*, puesto que el único testimonio que conservamos es un manuscrito que tiene por título *La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla*. Pero San Román descubrió y publicó un documento de compraventa de comedias en el que el 21 de enero de 1603 Alonso de Heredia, representante, vendía a Pedro de Valdés catorce comedias, entre ellas tres de Mira de Amescua: «*El rey Alfonso*, de Mescua, el poeta»; «*El milagro de amor*, de Mescua» y «*La bella poeta*, del mismo autor» (San Román, 1935: 78). El autor se deshizo de sus comedias porque su compañía no estaba entre las ocho toleradas tras el decreto de Felipe III que ampliaba de forma muy escueta el número de compañías permitidas en España; tampoco lo estaba la de Valdés, pero sí la de Antonio Granados, con quien él y su mujer, Jerónima de Burgos, se habían asociado unos días antes. Heredia sería durante dos años un simple comediante de la compañía de Granados, hasta que recuperó su compañía y parte de su repertorio, pero no *La bella poeta*, la cual se hizo, junto a *El galán secreto*, en el corral de Salamanca el 29 de mayo de 1605 bajo la dirección de Luis de Vergara, como atestigua Girolamo da Sommaia en su diario. Nos interesa sobretodo la segunda noticia de esta comedia

de la que da cuenta Sommaia: también junto a *El galán secreto*, el 17 de septiembre de 1606 se volvería a representar *La bella poeta* en el corral salmantino, pero esta vez a cargo de la compañía de Alonso de Heredia, quien al parecer, había recuperado por fin la obra. Lo curioso es que el estudiante florentino anota un día: «Representó [Heredia] la bella Poeta», y al día siguiente: «Representó [Heredia] hieri La hermosura de Fenis». ¿Por qué se refiriría a la comedia con dos títulos diferentes? Bajo el parecer de Agustín de la Granja, el día 17, cuando el italiano regresó a su casa del teatro, apuntó el título que recordaba de una comedia que ya había disfrutado unos meses antes y que identificaba perfectamente, pero que no era el título que ahora presentaba en cartel, de modo que al día siguiente reflejó el rótulo que podía leerse en el teatro: *La hermosura de Fénix*. Es decir, que Sommaia vio dos veces la comedia, quizá con algunos cambios y el nuevo título que a la vieja obra habían dado los representantes, y la había identificado con la que vio en mayo del pasado año (Granja, 2009). Teniendo en cuenta que Heredia ya había sido propietario del texto, no sería de extrañar que hubiera realizado cambios así para venderlo como nuevo.

En cuanto al manuscrito (BNE, 17341), es una copia sin fecha, aunque bastante temprana, hecha en Valladolid. Aparece también la mano de Francisco de Rojas, quien había participado en un manuscrito de 1608 de *Los caballeros nuevos*, que añade «de Sevilla» al título para clarificar su abreviación y debajo un segundo nombre: «y damas trocadas»; al final anota: «En Valladolid, para Alonso de Heredia», información que también encontramos en el folio 56v: «En Valladolid, para el licenciado Heredia». Queda claro, entonces, que el manuscrito-copia se hizo para la compañía de Alonso de Heredia, la cual, como sabemos, tuvo el texto en posesión antes de 1603 y a partir de 1606. Por el nuevo título y las intervenciones del licenciado Rojas, tuvo que redactarse de cara a la representación salmantina de septiembre de 1606.

Repasemos los problemas de *La bella poeta* o *La hermosura de Fénix*: comedia con diferentes títulos, considerada desconocida bajo el primero, seguramente producto de numerosos cambios ajenos a la versión original, perteneciente en pocos años a muchas compañías y, por si fuera poco, que solo conservamos en un manuscrito preparado para un autor de comedias. Aunque, en este caso, el manuscrito parece temprano, de inicios del siglo XVII, y no ha podido sufrir suficientes modificaciones para que borren toda huella de Mira en el análisis estilométrico, creemos que tuvo una transmisión muy compleja que, indudablemente, ha influido en los resultados.

La hija de Carlos V

Es difícil situar cronológicamente esta comedia que ha llegado hasta nosotros en dos sueltas sin fecha, imprenta ni lugar de impresión. Williamsen la situaba en penúltimo lugar, posterior a 1630, es decir, justamente anterior a la retirada a Guadix de Mira de Amescua; pero, si leemos la crítica de Cotarelo, pensamos que nos encontramos ante una comedia que en absoluto parece obra de la última etapa de un dramaturgo como Mira, experimentado y brillante en ese momento:

A primera vista, esta comedia, que parece aborto de un desequilibrio mental, al observar que se desprecian y olvidan todas las conveniencias y reglas de un arte establecido, no es sino una cosa por encima de ellas [...]. Como el poeta no quiso representar una acción verdadera o falsa, pero

con apariencias de real, sino narrar diversos episodios históricos, que sabía habían de interesar al pueblo, lo que menos cuidó fue de la verosimilitud en la manera de referirlos. (ídem)

¿Acaso fue escrita en un periodo anterior? ¿Puede ser que Cotarelo no comprendiera bien su significado? ¿Pudo escribirla otra persona a pesar de la atribución tradicional al accitano?

Responderemos a la primera pregunta basándonos en uno de los temas fundamentales de la comedia, el del desengaño, que la relaciona directamente con el desencanto típico del hombre barroco. No es un tema novedoso en Mira de Amescua, quien lo utilizó en todas las «tragedias de privanza», pero sí es característico de sus últimos coletazos como dramaturgo. Por esto, Villanueva Fernández consideraba que *La hija de Carlos V* fue la última comedia escrita por el poeta (2001: 545). Sin embargo, en ella el desengaño se da la mano con la religiosidad propia del teatro teológico de Mira de Amescua, pues, a pesar de que el argumento gira, como señalaba Cotarelo, en torno a un recordatorio de «días de gloria», con temática principalmente histórica, el fin último de la comedia, que quizá se le escapó al bibliógrafo –dando respuesta a la segunda de las cuestiones–, es la muestra, o la representación, de todas las circunstancias negativas que se pueden dar en el mundo para situar a una persona en el camino de la dedicación definitiva a la vida religiosa. En palabras de Villanueva Fernández:

No defenderemos *La hija de Carlos Quinto* como una obra maestra. Tampoco es un simple «sermón» realizado desde un escenario en un corral de comedias. Es la dramatización –con indiscutibles fallos narrativos impropios de una representación, pero con una curiosa originalidad teatral– del desengaño de la vida mundana y su entrega a otra más auténtica, consagrada a Dios. [...] Y es que *La hija de Carlos Quinto* es exactamente eso: la puesta en escena de los diversos caminos que elige Dios para conducir a cada persona hasta él. (ibíd.: 546)

En relación con la tercera pregunta, no podemos asegurar que la comedia fuera escrita por el granadino. Es más, Germán Vega y Álvaro Cuéllar, a partir del análisis de ETSO, indican que «sus resultados no respaldan la atribución a Mira de Amescua y sí favorecen la escritura de Claramonte de la primera mitad de la obra» y que «se abre así una puerta a la adscripción de una nueva obra a su repertorio a instancias de la estilometría» (2023: 140).

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La mayor hazaña de Carlos V</i>	Diego Jiménez de Enciso	0,7115
2ª	<i>El valiente negro en Flandes</i>	Andrés de Claramonte	0,7194
3ª	<i>El Fénix de España, San Francisco de Borja</i>	Diego Calleja	0,7297
4ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Lanini	0,7303
5ª	<i>El monstruo de Cataluña y peñas de Monserrate</i>	Desconocido	0,7310
6ª	<i>El mejor rey del mundo, y templo de Salomón</i>	Álvaro Cubillo de Aragón	0,7372
7ª	<i>El prodigio de Polonia</i>	Juan Delgado	0,7387
8ª	<i>Cómo ha de ser el privado</i>	Francisco de Quevedo	0,7392
9ª	<i>Los pleitos de Hernán Cortés</i>	Desconocido	0,7486
10ª	<i>La Santa Juana</i> (primera parte)	Tirso de Molina	0,7517
11ª	<i>La adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	Mira de Amescua	0,7525
12ª	<i>La rama del mejor árbol y pasmo de penitencia</i>	Diego Pablo Velasco	0,7537
13ª	<i>El gran rey de los desiertos, San Onofre</i>	Andrés de Claramonte	0,7547

14 ^a	<i>Don Juan de Austria en Flandes</i>	Lope de Vega ¿?	0,7575
15 ^a	<i>El rigor en la inocencia</i>	Pérez de Montalbán	0,7586
16 ^a	<i>El águila del agua</i>	Vélez de Guevara	0,7596
17 ^a	<i>La elección por la virtud</i>	Tirso de Molina	0,7611
18 ^a	<i>El sol a medianoche y estrellas a mediodía</i>	Juan Bautista Villegas	0,7631
19 ^a	<i>Los hechos del duque de Osuna</i>	Desconocido	0,7636
20 ^a	<i>El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez</i>	José de Cañizares	0,7662

No tenemos ningún dato que nos acerque a la autoría claramontiana. En cambio, el tratamiento religioso y la utilización del género dramático para hacer llegar un mensaje a los espectadores era algo habitual en Mira de Amescua, quien en alguna ocasión ignoró las «reglas establecidas», los aspectos básicos de una representación teatral, para lograr con mayor precisión su finalidad didáctica, telológico-moralizadora. Además, suponemos que el texto que contienen las dos sueltas sin fechar (una de ellas proveniente de una colección facticia de comedias de Mira de Amescua y Godínez del siglo XVIII) y sin datos de imprenta se alejará significativamente del original compuesto por Mira de Amescua. En todo caso, no se pueden ignorar los datos de las herramientas informáticas, que sugieren que Claramonte tuvo algo que ver en la composición del texto que ha llegado a nuestros días.

Lo que le toca al valor

Este drama tuvo mucha fama en el siglo XVII; así es que le vemos impreso tres veces en la misma colección, la de *Escogidas*, aunque variando algo los títulos, en la forma siguiente [...]. Tomás Osorio, que era un actor de la época, sería el propietario de un ejemplar que sirvió para la imprenta, y por error lo hicieron autor de la comedia. Además se imprimió suelta con el segundo encabezado, o sea a nombre de Mira, sin lugar ni año ni señal alguna de impresión (a fines el siglo XVII); en 16 hojas no numeradas. (Cotarelo y Mori, 1931: 17)

De *Lo que le toca al valor* contamos con seis testimonios, cuatro impresos y dos manuscritos, que tienen autoría y títulos alternativos. Están asignados a Mira de Amescua o Tomás Osorio y presentan los títulos de *Lo que le toca al valor*, *Muerte del Príncipe de Orange*, *El rebelde a beneficio*, *Lo que le toca al valor y Príncipe de Orange e Ingrato a quien le hizo bien*. Como indicaba Cotarelo, Tomás Osorio fue un actor de la época que podría haber poseído el manuscrito –de ahí su firma rubricada al final (f. 40r)– y, por tanto, su atribución podría haber sido un error de imprenta. Parece que Cotarelo no conocía el manuscrito 18071 de la BNE, el cual no cita, que es una copia realizada por el mismo Osorio, con enmiendas suyas, del censor (Navarro de Espinosa), quien concedió la licencia en Madrid el 26 de septiembre de 1644, y de otra persona no identificada. Con estos datos, habría dos opciones: que Tomás Osorio fuera el auténtico escritor de la obra o, lo más probable, que hubiera hecho la copia a partir de otra versión de la comedia como miembro de la compañía que la fuera a representar, la cual, según *Manos teatrales*, podría haber sido la de Antonio García de Prado. Pero Tomás Osorio fue dramaturgo además de actor:

Actor célebre en su época; escribió las piezas dramáticas *La dicha es la diligencia* (Madrid, 1678) y *Vida de San Pedro, y muerte de Simón Mago*; también se le atribuye, aunque erróneamente, *El*

rebelde a beneficio (en realidad, *Lo que le toca al valor*, de Mira de Amescua). (Peral Vega; Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2005: 527)

Con solo dos obras del famoso actor en el corpus de ETSO es improbable que estilometría pueda resolver la duda de autoría, no apuntando de forma clara ni a Mira de Amescua ni a otro dramaturgo:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Callar siempre es lo mejor</i>	Matos Fragoso	0,6807
2ª	<i>Pachecos y Palomeques</i>	Antonio García de Prado	0,7388
3ª	<i>En el remedio está el daño</i>	Desconocido	0,7578
4ª	<i>La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	Ángela de Acevedo	0,7637
5ª	<i>Florida senectud y honestidad defendida</i>	Castro y Vega	0,7637
6ª	<i>La inocencia en el desierto, Santa Genoveva</i>	José de Arroyo	0,7769
7ª	<i>Celos contra celos</i>	Martínez de Meneses	0,7810
8ª	<i>La silla de San Pedro</i>	Martínez de Meneses	0,7877
9ª	<i>También da amor libertad</i>	Martínez de Meneses	0,7877
10ª	<i>La desgracia más felice</i>	Antonio de Almeida	0,7877
11ª	<i>San Bernardo Abad</i>	Bances Candamo	0,7888
12ª	<i>Amor es más laberinto</i>	Inés de la Cruz-Juan de Guevara ¿?	0,7911
13ª	<i>Mujer, ángel y milagro</i>	Nicolás de Villarroel	0,7945
14ª	<i>El iris de Nueva España</i>	Desconocido	0,7954
15ª	<i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	Ángela de Acevedo	0,7956
16ª	<i>Espada, caballo y pintura</i>	Desconocido	0,7963
17ª	<i>San Atilano</i>	Diego Pablo Velasco	0,7966
18ª	<i>La mejor luna africana</i>	Belmonte-Juan Vélez de Guevara-Luis Vélez de Guevara-Alfaro-Moreto-Martínez de Meneses-Sigler de Huerta-Cáncer-Rosete Niño	0,7974
19ª	<i>Callar hasta la ocasión</i>	Juan Hurtado y Cisneros	0,7984
20ª	<i>Las religiosas constancias en las bárbaras tragedias</i>	Juan Bautista Diamante	0,7995

El cambio de títulos podría deberse a motivos comerciales, como hemos visto en otras ocasiones, pero no podemos saber cuál sería el primigenio, si es que la comedia no la escribió Osorio. El testimonio más temprano, el manuscrito mencionado, se titula *Lo que le toca al valor* y no está fechado, pero su primera licencia de representación data de septiembre de 1644, es decir, doce años después de que Mira de Amescua se retirara a Guadix y, casualmente, solo dieciocho días después de su muerte, el 8 de septiembre del mismo año. ¿Significaría esto que, de nuevo, estamos ante una nueva versión de la comedia, distinta, debido al paso del tiempo, a la que el dramaturgo escribió en su momento? No podemos dar una respuesta con los datos de que disponemos, pero sí creemos que, «tratándose de una de las [obras] de dudosa atribución, nos hallamos con un conjunto de elementos comunes a la producción amescuana» (Villanueva Fernández, 2001: 520), y es que forma parte de un grupo de comedias del accitano que

Villanueva Fernández engloba bajo el rótulo «Dios derriba a los poderosos y ensalza a los humildes», junto a *El arpa de David*, *El clavo de Jael*, *El rico avariento*, *Los prodigios de la vara y capitán de Israel* y *La casa del tahúr*.

Los distintos temas argumentales de la comedia casan con la concepción dramática e ideológica de Mira de Amescua. El principal es el del regicidio: Baltasar, noble católico amigo de Leoncio, quien a su vez es amigo del Príncipe de Orange, se hace pasar por servidor predilecto con la finalidad de conseguir la confianza del Príncipe y así matarlo al no poder perdonar su entrega al protestantismo. Pero Leoncio se enamora de Isabel, antiguo amante de Baltasar, y no duda en traicionarlo para conseguir la satisfacción de su pasión, el amor con la dama (algo parecido a lo que ocurría en *El amparo de los hombres*). Causando la muerte de Baltasar, lograría los favores de Isabel y la privanza del Príncipe. Sin embargo, será Baltasar quien acabe con la vida de Leoncio, confundiéndolo con el de Orange. Ya en el tercer acto el Príncipe de Orange quiere violar a Isabel, pero su esposa Blanca, prevenida, decide casar a Baltasar y a la dama. Pero el Príncipe persistirá en su intento de violación, considerando que ni su mujer ni Baltasar lograrán detenerlo. Baltasar, escondido, escucha sus últimas palabras de violencia, sale y dispara contra él. La obra termina con el apresamiento de los dos amantes.

Como puede observarse, no es una obra teológica, pero comparte con este tipo de producciones dramáticas la variabilidad de la fortuna, ligada siempre a la privanza, desde el punto de vista religioso, desde la perspectiva de las suertes trocadas. Al final, es Dios quien determina la suerte de cada uno, quien «derriba a los poderosos y ensalza los humildes». La «rueda de la Fortuna» está en constante movimiento, y es este un tema predilecto en el teatro del guadijeño. Pero hay otros aspectos que son comunes en el teatro miramescuano: la amistad, la traición y el despotismo de los monarcas (por ejemplo, en *Álvaro de Luna*); en esta ocasión será el Príncipe de Orange quien se nos ofrezca en toda la crueldad de su comportamiento, apareciendo como un tirano en lugar de un rey.

Con todo, por mucho que nos empeñemos en defender la correspondencia de *Lo que le toca al valor* con la línea temática del dramaturgo granadino, el resultado de estilometría es el que es y no relaciona en absoluto la comedia con su escritura.

Nos gustaría llamar la atención, en último lugar, sobre la segunda comedia de la clasificación por distancias de estilometría, *Pachechos y Palomeques*, uno de los tres títulos conocidos del director Antonio García de Prado, quien, recordemos, pudo ser el representante de *Lo que le toca al valor* tras la licencia concedida por Navarro de Espinosa. ¿Fueron tantos los cambios que realizó sobre el texto que la estilometría lo relaciona con sus obras? Dado que por el momento no podemos resolver la incógnita, concluiremos que, si Cotarelo estaba en lo cierto y Tomás Osorio no fue el escritor del texto, la versión que conservamos tiene muchos cambios conocidos, por el actor, por el censor y por una tercera mano, todos ellos en uno de los seis testimonios. Como siempre, si el texto original fuera de Mira, podríamos suponer que por su transmisión no queda apenas nada de él, incluso podríamos plantearnos la posibilidad de una refundición.

Lo que puede una sospecha

Tan solo se conocía un testimonio de *Lo que puede una sospecha*, la versión contenida en la *Parte 4 de Laurel de comedias* (Madrid, 1653, ff. 211r-230v), pero la editora para el *Teatro completo*, María de los Ángeles Torres Sánchez, encontró noticias de otros cuatro –algunos están perdidos–, impresos en colecciones de comedias y con idéntico texto, incluso con la misma foliación. Cotarelo calificó la comedia como «endeble» (1931: 26), mientras que la editora creía «que más de un lector quedará atrapado en el enredo amatorio de *Lo que puede una sospecha*, considerándola, tal vez, una comedia divertida y de gran intensidad dramática, muestra de ingenio y juego» (2003: 521).

Nunca se ha dudado de la paternidad de Mira de Amescua debido a su atribución en la *Parte 4 de Laurel de comedias*, que también incluye otro título a su nombre: *Lo que le toca al valor*. La fecha de publicación del tomo coleccionado es 1653 y, según la clasificación cronológica de Williamsen, la comedia habría sido de las últimas compuestas por Mira, en el puesto 40, entre 1629 y 1635. Los análisis estilométricos, en cambio, no apuntan al granadino, pero tampoco a otro autor de forma clara, lo que podría deberse a la calidad de los testimonios, puesto que no sabemos hasta qué punto se acercan o distancian del original:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El obligar ofendiendo</i>	Mesa Villavicencio	0,6913
2ª	<i>Ayudar con los estorbos</i>	Torres de las Cuevas	0,7337
3ª	<i>Con quien vengo, vengo</i>	Calderón de la Barca	0,7391
4ª	<i>No es amor como se pinta</i>	Desconocido (tres ingenios)	0,7396
5ª	<i>Obligar con el agravio</i>	Francisco de Vitoria	0,7400
6ª	<i>El discreto porfiado</i>	Juan Bautista Villegas	0,7404
7ª	<i>A su tiempo el desengaño</i>	Matos Fragoso	0,7412
8ª	<i>Amor es más laberinto</i>	Inés de la Cruz-Juan de Guevara ¿?	0,7417
9ª	<i>No hay contra la suerte industria</i>	Desconocido	0,7419
10ª	<i>A más amor más desdén</i>	Bravo de Sotomayor	0,7429
11ª	<i>Lo que es comedia</i>	Gaspar Saravia y Mendoza	0,7439
12ª	<i>La cortesana en la sierra</i>	Matos-Diamante-Juan Vélez	0,7478
13ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Lanini	0,7494
14ª	<i>El acierto en el engaño</i>	Luis Belmonte Bermúdez	0,7500
15ª	<i>Enmendar un daño a otro</i>	Lope de Vega	0,7511
16ª	<i>La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	Ángela de Acevedo	0,7538
17ª	<i>El apóstol de Salamanca</i>	Felipe Sicardo	0,7539
18ª	<i>Riesgos y alivios de un manto</i>	Matos Fragoso	0,7546
19ª	<i>Como noble y ofendido</i>	Antonio de la Cueva	0,7552
20ª	<i>Bien vengas mal, si vienes solo</i>	Calderón de la Barca	0,7559

El más feliz cautiverio

Cotarelo no recogió en su catálogo *El más feliz cautiverio*, comedia atribuida a Mira de Amescua de la que solo contamos con fuentes textuales tardías, todas ellas de la segunda mitad del siglo XVIII. Valladares, en su edición del *Teatro completo* del dramaturgo (2010), recogió únicamente tres testimonios: un manuscrito de 1791 (BNE, Ms. 15034) y sendos impresos de 1792 y 1797 [BHM, Tea 1-145-5(a4)]. Sin embargo, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid tiene en su catálogo cuatro manuscritos más de 1757 [Tea 1-145-5(a)], 1758 [Tea 1-145-5(d)], 1783 [Tea 1-145-5(b)] y 1799 [Tea 1-145-5(c)]. Por tanto, todos los impresos y manuscritos son muy tardíos y lo más probable es que el texto que contienen no sea exactamente el original de Mira, pues, según el confuso resultado de ETSO, que la relaciona con varias obras del teatro del XVIII, se habría modificado para adaptarlo a la escena dieciochesca:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Los dos luceros de Oriente</i>	Desconocido	0,7350
2ª	<i>El hijo del carpintero</i>	Lanini y Sagredo	0,7523
3ª	<i>San Bernardo Abad</i>	Bances Candamo	0,7586
4ª	<i>El deseado príncipe de Asturias, y jueces de Castilla</i>	Lanini-Hoz	0,7638
5ª	<i>El ángel de las escuelas, Santo Tomás de Aquino</i>	Lanini y Sagredo	0,7675
6ª	<i>El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano</i>	Antonio de Zamora	0,7803
7ª	<i>Marta la Romarantina (segunda parte)</i>	José de Cañizares	0,7865
8ª	<i>Cumplirle a Dios la palabra</i>	Juan Bautista Diamante	0,7869
9ª	<i>El honor en el suplicio y San Pedro Armengol</i>	José de Arroyo	0,7886
10ª	<i>El jubileo de Porciúncula</i>	Juan Bautista Diamante	0,7894
11ª	<i>La viva imagen de Cristo, Santo Niño de la Guardia</i>	Hoz-Cañizares	0,7909
12ª	<i>El Fénix de España, San Francisco de Borja</i>	Diego Calleja	0,7921
13ª	<i>A cual mejor confesada y confesor</i>	José de Cañizares	0,7984
14ª	<i>Pachecos y Palomeques</i>	Antonio García de Prado	0,7985
15ª	<i>La piedra filosofal</i>	Bances Candamo	0,7986
16ª	<i>El villano del Danubio y buen juez no tiene patria</i>	Claudio de la Hoz y Mota	0,7989
17ª	<i>Sueños hay que verdad son</i>	Calderón de la Barca	0,8005
18ª	<i>Dido y Eneas</i>	Desconocido	0,8009
19ª	<i>El hijo de la piedra</i>	Matos Fragoso	0,8012
20ª	<i>El anilo de Giges</i>	José de Cañizares	0,8014

Valladares hace referencia al manuscrito de la comedia *Ceder honor por honor nunca deslustra el valor* (BNE, MS/17179), de Domingo María de Ripoll, porque en él se incluye una lista de las piezas teatrales compuestas por el poeta, y en el apartado de «Loas» figura «*El más feliz cautiverio* para dar principio a el Año Cómico la Compañía de Martínez en el de 1773»; el editor cree que hace referencia a una loa escrita para abrir la representación de la comedia *El más feliz cautiverio* y que «Martínez» podría ser el autor de comedias Juan Martínez Díaz porque en todos los testimonios de la comedia miramescuana aparece su nombre. Sin embargo, parece que se trata de una loa homónima de la comedia, salida de la pluma de Domingo María

de Ripoll, y que la compañía encargada de representarla fue la de Manuel Martínez, como se especifica en la hoja siguiente del manuscrito: «Introducción para dar principio la Compañía de Manuel Martínez el Año de 1773 titulada: *El más feliz cautiverio*».

En la entrada correspondiente al actor madrileño Juan Aldovera del *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Jerónimo Herrera Navarro afirma que se le atribuyen algunos sainetes y que también «arreglaba» comedias para su representación; así lo atestigua un recibo firmado el 19 de febrero de 1784, según el cual percibió doscientos reales «por la compostura o remiendo de la comedia *El más feliz cautiverio*» (1993: 10). Asimismo, al referirse a la representación en Madrid durante la temporada 1795-96 por parte de Juan Martínez Díaz del drama sacro *El más feliz cautiverio o los sueños de José*, Herrera Navarro agrega que «debe tratarse de una adaptación de la comedia de Mira de Amescua *Sueños de Faraón y más feliz cautiverio*, que se representó muchas veces con distintos nombres» (ibíd.: 294-295).

Por su parte, René Andioc y Mireille Coulon, en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, anotan que *El más feliz cautiverio* podría ser un arreglo de la de Mira de Amescua, como sugiere Herrera Navarro, pero que un manuscrito de la BNE, fechado en 1757, la califica de «comedia nueva historial» (1996: 778). Efectivamente, no solo en el manuscrito de 1757, sino en todos los manuscritos conservados aparece bajo ese rótulo y asignada a Juan Martínez Díaz. Además, ese mismo manuscrito, que es el más temprano, tiene las dos primeras jornadas escritas a mano por el mismo Martínez Díaz e incluye una nota suya en la que reconoce expresamente haber compuesto la obra para rebelarse contra «ciertos cómicos» y que se trata de una comedia de «nuevas modas»:

Cansado de episodiarne
ciertos cómicos, dispuse,
en esta obra que compuse,
de episodios olvidarme:
debáis no en esto culparme,
señor Nicolás: conviene
este aviso, y se previene.
Comedia es de nuevas modas,
que episodio tienen todas,
y esta obra sola no le tiene.
Beso su mano, de vuestro Juan Martínez Díaz. [rúbrica]

Pero Martínez Díaz era autor de comedias. ¿Podría haberse adueñado de una comedia de Mira para acomodarla a sus intereses y hacerla pasar por propia? ¿O acaso la reescribió de principio a fin y podía considerarse una nueva comedia? ¿Y qué papel jugaría en 1784 Juan Aldovera? ¿Haría otros arreglos? La comparación de los manuscritos revela que todos están escritos por personas diferentes, presentan variaciones entre ellos y todos tienen intervenciones de varias manos; no es de extrañar, teniendo en cuenta que pasaron por más de una compañía, entre ellas la de Eusebio Ribera o la de Ponce.

Si nos centramos en el argumento, encajaría perfectamente con la producción amescuana, pues estamos ante una comedia inspirada en la Sagrada Escritura y en la que el tema de la privanza adquiere una presencia constante a través del personaje de José, elevado por el Faraón

a las esferas más altas del poder. José se convierte en un reflejo parcial de los validos más significativos del teatro de Mira, entre ellos don Álvaro de Luna, quien pretendía crear deudores a sus bondades; José, en cambio, actúa desde la sumisión absoluta a la voluntad divina. Por supuesto, vinculado al tema de la privanza no puede faltar el de la mutabilidad de la fortuna, que José expresa al recordar los vaivenes de la suerte a lo largo de su vida (Villanueva Fernández, 2001: 532-538):

Aunque varia la fortuna
con su inestable movimiento,
me sublime a tanta alteza,
desde pobre, esclavo y preso,
mandando a quien yo serví,
de nada me desvanezco;
pues mis míseros principios
jamás olvidarlos puedo.
Y así, Putifar, no hagáis
de que os mando, sentimiento;
ni vos, Cleso; pues a mí
no asistís, sino a mi empleo. (vv. 1208-1219)

No podemos afirmar de forma categórica que Mira fuera el autor primigenio del texto, pero lo que está claro es que, si hubiera escrito una comedia con este título, la que conservamos sería una reelaboración del siglo XVIII que poco o nada tendría que ver con la original.

La mesonera del cielo

Desde principios del siglo XVIII se vino confundiendo esta comedia con otra de Zabaleta que, aunque tiene el mismo asunto, es en el fondo y en la forma obra distinta de la de Mira. [...] La obra de Mira de Amescua se reimprimió muchas veces suelta, desde los primeros años del siglo XVIII. Pero viendo los editores que era uno mismo el asunto de las comedias de Mira y de Zabaleta y que en realidad eran dos los protagonistas, fundieron en un solo título los de las dos obras, pero dejando fuera el texto de Zabaleta, que en verdad es muy inferior al de Mira, y conservaron sólo éste último, lo cual andando el tiempo dio margen a la confusión y error en que cayeron los bibliógrafos. (Cotarelo y Mori, 1931: 31-39)

Cotarelo mencionó unas cuantas comedias del Siglo de Oro con las que *La mesonera del cielo* guardaba relación (*La gitana de Menfis*, *Santa Pelagia*, *La Magdalena de Nápoles*, *Quien no cae no se levanta*, etc.) (ídem), aunque el problema lo tuvo con una comedia de Zabaleta, *El ermitaño galán*, que trataba el mismo asunto; y es que la historia del santo ermitaño Abraham y su sobrina María había tenido mucha difusión en Europa y en España a través de las distintas recopilaciones hagiográficas, siendo una de ellas la del Padre Rivadeneyra, que sirvió de fuente principal tanto al escritor de *La mesonera* como a Zabaleta. Como ocurrió en otras ocasiones, ambas obras se confundieron durante años, circunstancia que motivó que se unieran sus dos títulos; sin embargo, se trata de dos obras completamente diferentes, independientes la una de la otra (no es un caso de refundición). Además, el autor de *La mesonera*

no se limitó a presentarnos simplemente la historia de Abrahán y María que le proporcionaban las fuentes, sino que supo fundirla con un problema religioso que, desde la centuria anterior, había despertado la atención de los teólogos católicos en la defensa de la línea ortodoxa de la Iglesia frente a los protestantes: el tema de la salvación, es decir, la doctrina del libre albedrío.

[...] no es una mera cuestión amorosa, sino la resolución de un conflicto en el que entra en juego el destino eterno. (Valladares Reguero, 2002: 441)

Es muy poca la información que tenemos de *La mesonera del cielo*, que ha llegado hasta nosotros en ediciones impresas muy posteriores a la muerte de Mira de Amescua (1644), puesto que la primera data de 1673 (*Parte 39 de Comedias nuevas*; Madrid, José Fernández de Buendía) y todas las demás corresponden al siglo XVIII. Se desconoce, por tanto, la fecha de composición. Williamsen la situaba entre las últimas comedias escritas por el accitano, en el puesto 43, y Karl. C. Gregg, en la edición de la comedia que realizó para su tesis doctoral, llegaba a la conclusión de que se habría compuesto entre 1620 y 1632, periodo que prácticamente coincidiría con la segunda etapa madrileña de Mira (1968). Sin embargo, por el tratamiento del tema principal, encajaría dentro del grupo de los «esclavos del demonio», que podríamos fechar, aproximadamente, entre la composición de *El esclavo del demonio*, anterior a 1605, y 1619. Como puede observarse, nunca se ha dudado de la paternidad amescuana, y estilometría no la relaciona con ningún dramaturgo:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>La negra por el honor</i>	Agustín Moreto	0,6605
2ª	<i>Prodigios de amor</i>	Melchor Valdés	0,6687
3ª	<i>El rigor de las desdichas</i>	Desconocido	0,6705
4ª	<i>La trompeta del juicio</i>	Gabriel del Corral-Rojas Zorrilla	0,6841
5ª	<i>Arcadia en Belén y amor el mayor hechizo</i>	Matos y Guzmán	0,7000
6ª	<i>La renunciación del rey Wamba y fundación de la Virgen de la Mata</i>	Desconocido	0,7046
7ª	<i>El pastor Fido</i>	Solís-Coello-Calderón	0,7094
8ª	<i>Los prodigios de la vara y el capitán de Israel</i>	Mira de Amescua	0,7103
9ª	<i>La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	Ángela de Acevedo	0,7110
10ª	<i>El monstruo de los jardines</i>	Calderón de la Barca	0,7126
11ª	<i>La Margarita preciosa</i>	Zabaleta-Cáncer-Calderón	0,7158
12ª	<i>Palmerín de Oliva</i>	Pérez de Montalbán	0,7159
13ª	<i>El mudable arrepentido</i>	Matos Frago	0,7176
14ª	<i>La cortesana en la sierra</i>	Matos-Diamante-Juan Vélez	0,7180
15ª	<i>San Bernardo Abad</i>	Bances Candamo	0,7191
16ª	<i>La rama del mejor árbol y pasmo de penitencia</i>	Diego Pablo Velasco	0,7209
17ª	<i>Los encantos de Bretaña</i>	Castillo Solórzano	0,7238
18ª	<i>Píramo y Tisbe</i>	Pedro Rosete Niño	0,7243
19ª	<i>El águila de la Iglesia</i>	González de Bustos-Lanini	0,7258
20ª	<i>El niño gigante, San Mamed</i>	Desconocido	0,7265

Pero, efectivamente, la temática concuerda con la de un período concreto de la producción amescuana que ya hemos tratado en este trabajo al hablar de *El amparo de los hombres* o *El*

animal profeta, esas comedias que presentaban un esquema muy similar al de *El esclavo del demonio*, cuya finalidad última era mostrar la misericordia divina, el perdón de los pecadores arrepentidos, que, como hemos indicado anteriormente, suponía uno de los puntos principales de enfrentamiento entre católicos y protestantes.

La mesonera del cielo es una de las obras más extensas de nuestro teatro áureo. En ella se suceden dos historias paralelas: la del santo Abraham y su sobrina María, encomendada a su cuidado tras quedar huérfana. En la segunda jornada tío y sobrina empezarán a sufrir las acechanzas del demonio, quien buscará conducirlos al pecado, la esclavitud y la desesperación. Abraham decide huir al campo, logrando escapar de las garras de Satán; esta decisión es propia de algunas obras atribuidas a Mira de Amescua, que nos demuestran que solo huyendo se puede alcanzar la victoria divina. Por poner un ejemplo de otra comedia analizada, lo intenta Julián en el *El animal profeta*, pero no logra la victoria porque en vez de huir al campo, el único lugar en el que no puede sucumbir a ninguna de las tentaciones de Satán, se refugia en el Ducado de Ferrara, donde se termina de tejer su destino. María, en cambio, no corre la misma suerte de su tío, ya que será engañada por Alejandro, con quien perderá su virginidad y su honra, olvidando a Dios y abrazando a Satán, es decir, convirtiéndose en esclava del demonio. Sumida en la desesperación absoluta, pensará en el suicidio de la misma manera en que lo hizo Julián, y es aquí donde aparece el enviado de Dios, que en esta ocasión no es ningún representante celestial, sino Abraham, en calidad de predicador, quien invitará a su sobrina a retomar la vida de sacrificio y renuncia que conduce a Dios. María huye al campo y fallece, pero será el mismo cielo quien finalmente proclame que ha sido salvada del fuego eterno y perdonada por su penitencia.

Como podemos comprobar, se dan todos los ingredientes vistos: la mutabilidad de la fortuna de uno de los protagonistas, su caída en pecado, su arrepentimiento, el perdón divino, etc., y todo ello envuelto en una trama amorosa propia de la Comedia Nueva. Asimismo, la presencia del demonio para enredar a los personajes y de Dios o de uno de sus representantes para conceder el perdón divino y la salvación eterna.

En consecuencia, pese a que a simple vista es una típica comedia hagiográfica, el asunto que trata es mucho más complejo, pues no se centra únicamente en la vida de un santo, sino que la trama central es la que gira en torno a María; no tiene tampoco el final tópico de las comedias de santos, como bien sintetizó José María Bella en su edición:

[...] tema dominante es el de la pérdida y recuperación de la gracia. Mira expone en *La mesonera* la cuestión, debatida afanosamente en Trento, de la compatibilidad de la eficacia infalible de la gracia con la libertad humana [...] la finalidad esencial de la pieza es mostrar la actuación de la gracia en el alma extraviada. La vida de Abrahán, de quien cuenta la leyenda que murió, viejo y consumido, cinco años antes que su sobrina, carece de desenlace en la obra dramática. No se hace la apología de sus virtudes, colofón obligado de los panegíricos en la escena. (1979: 18-19)

En definitiva, estamos ante otra comedia que por su temática parece escrita por Mira de Amescua, autoría que también avalan los testimonios conservados, los cuales, sin embargo, son muy tardíos y podrían haber sufrido cambios de muchas manos, haciendo que el análisis de estilometría no alcance un resultado claro ni satisfactorio.

Nardo Antonio, bandolero

Esta comedia, aunque impresa suelta a nombre de Lope de Vega, a mediados del siglo XVII, no creemos que le pertenezca. [...] esta comedia aparecía citada, en la lista de muchas que poseía, en 1628, el autor o jefe de compañía Jerónimo Almella como caudal o repertorio suyo propio, pero que la atribuía, no a Lope, sino al doctor Mira de Amescua, en época, como vemos, y por quien bien sabido tendría quien fuese el autor de ella. (Cotarelo y Mori, 1931: 40)

Cotarelo no consideraba *Nardo Antonio, bandolero* comedia de Lope de Vega, a pesar de editarla en un volumen de obras teatrales suyas, donde ya indicaba que «ni el estilo y versificación nos parecen tan fáciles y sencillos como los de Lope, ni algunos caracteres corresponden a los comunes de las obras» (ídem); entre esos caracteres estaba el de Leonarda, cuya crueldad es también impropia del Fénix, pero del gusto de Mira de Amescua: «estas escenas truculentas y feroces y estos caracteres casi fuera de lo humano eran muy del gusto del canónigo de Guadix, hombre adusto, rebelde a todo mandato y dispuesto a imponer su voluntad hasta la fuerza» (ídem). Menéndez Pelayo, buen conocedor del teatro de Lope, tampoco la consideraba obra suya, puesto que no se ocupó de ella. Tampoco es muy fiable el tomo en el que se conserva el único testimonio conservado, la *Parte 25 de Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631), donde se incluyen otros dos títulos atribuidos a Mira: *El ejemplo mayor de la desdicha* y *El animal profeta, San Julián*. Parece, entonces, que la atribución lopesca no fue más que una estrategia comercial y que la obra original podría haberla escrito el dramaturgo accitano, pero los análisis estilométricos no respaldan ni una ni otra autoría, ni alguna diferente, aunque está muy presente Lope de Vega:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El conde Fernán González</i>	Lope de Vega	0,7688
2ª	<i>Antonio Roca</i>	Lope de Vega	0,7700
3ª	<i>El principio de la Inquisición</i>	Leandro Vadillo	0,7789
4ª	<i>El hamete de Toledo</i>	Lope de Vega	0,7824
5ª	<i>La hermosura aborrecida</i>	Lope de Vega	0,7836
6ª	<i>Las pobrezas de Reinaldos</i>	Lope de Vega	0,7842
7ª	<i>El primer rey de Castilla</i>	Lope de Vega	0,7845
8ª	<i>En riesgos luce el amor</i>	Belmonte Bermúdez	0,7850
9ª	<i>La batalla de Alvis</i>	Desconocido	0,7857
10ª	<i>El verdugo de Málaga</i>	Vélez de Guevara	0,7861
11ª	<i>El galán de la Membrilla</i>	Lope de Vega	0,7868
12ª	<i>El cobarde más valiente</i>	Tirso de Molina ¿?	0,7902
13ª	<i>Guerras de amor y de honor</i>	Lope de Vega	0,7922
14ª	<i>El bastardo Mudarra</i>	Lope de Vega	0,7923
15ª	<i>Numancia cercada</i>	Rojas Zorrilla	0,7926
16ª	<i>A un traidor dos alevosos</i>	González de Cunedo	0,7953
17ª	<i>La campana de Aragón</i>	Lope de Vega	0,7964
18ª	<i>El tirano castigado</i>	Lope de Vega	0,7967
19ª	<i>El legado mártir</i>	Belmonte Bermúdez	0,7977
20ª	<i>Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales</i>	Vélez de Guevara	0,7979

No tenemos ningún dato que nos permita apoyar la autoría de Mira de Amescua de esta comedia que, según Cotarelo, tiene tan poco valor (ídem) y que, como tantas otras de atribución dudosa, solo ha llegado a nosotros en una única edición impresa.

No hay burlas con las mujeres

No hay burlas con las mujeres solo ha llegado a nosotros impresa en la *Parte 5* de la colección *Comedias nuevas escogidas* (Madrid, Pablo del Val, 1653) y en una suelta sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta, en ambas ediciones atribuida a Mira de Amescua. Sin embargo, de nuevo «los resultados del análisis de estilometría no respaldan la atribución a Mira ni apuntan a otro dramaturgo de forma clara» (ETSO):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Errar principios de amor</i>	Pedro Rosete Niño	0,6375
2ª	<i>La trompeta del juicio</i>	Gabriel de Corral-Rojas Zorrilla	0,7151
3ª	<i>La alameda de Sevilla, y recato en el amor</i>	Monroy y Silva	0,7154
4ª	<i>La española de Florencia</i>	Lope de Vega ¿?- Calderón ¿?	0,7439
5ª	<i>El hamete de Toledo</i>	Belmonte-Martínez	0,7440
6ª	<i>El rigor de las desdichas</i>	Desconocido	0,7471
7ª	<i>Desobligar amando</i>	Juan de la Barreda	0,7473
8ª	<i>Las dos finezas de amor</i>	Desconocido	0,7476
9ª	<i>Sufrir más por querer menos</i>	Rodrigo Enríquez	0,7508
10ª	<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca</i>	Desconocido	0,7518
11ª	<i>A más amor más desdén</i>	Bravo de Sotomayor	0,7519
12ª	<i>La desgracia más felice</i>	Antonio de Almeida	0,7535
13ª	<i>Primero al rey que al honor</i>	Bermúdez de Castro	0,7536
14ª	<i>Castigando premia amor</i>	Antonio de Zamora	0,7549
15ª	<i>Dido y Eneas</i>	Desconocido	0,7553
16ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Rojo	0,7558
17ª	<i>El hermano fingido</i>	Antonio de Almeida	0,7587
18ª	<i>La venganza en el empeño</i>	Matos Fragoso	0,7687
19ª	<i>Píramo y Tisbe</i>	Pedro Rosete Niño	0,7594
20ª	<i>La dama y galán fantasma</i>	Fernando de la Torre y Farfán	0,7596

Se desconoce el año de composición; la única versión fechada es de 1653, nueve años después de la muerte de Mira, pero tiene razón Cotarelo al afirmar que la fecha *a quo* es 1621 porque aparece el nombre de Felipe IV como rey (1931: 44), concretamente en los versos 1072-74: «la grandeza de Filipo, / planeta del cuarto cielo, / que mida eternos los siglos». La fecha *ad quem* no está tan clara, sin embargo, pero debió de ser 1637 por las razones que expone Villanueva Fernández: el Cardenal Infante don Fernando –de quien, por cierto, Mira de Amescua fue capellán– viajó a los Países Bajos reclamado por su tía en 1630; pero por algunas dificultades que lo entretuvieron en distintos países, llegó allí en 1634. Según el texto dramático (vv. 58-92), cuando don Jacinto llegó a Bruselas besó la mano del Infante, y durante tres años desarrolló amistad con don Lope, hasta que tuvo que regresar a España por la muerte de su

padre, lo que nos lleva como mínimo a 1637, «fecha mínima posterior de redacción» (2008: 393). Es una fecha tardía para Mira, quien se encontraba retirado en Guadix desde 1632. Sabemos que siguió escribiendo, al menos poesía, pero nos parece improbable que compusiera esta obra tan tarde, aunque por la métrica Williamsen la situaba en el último periodo de su producción, en el puesto 39, entre 1629 y 1635. Quizá las dos ediciones conservadas habían sufrido la contaminación de muchas manos cuando llegaron a publicarse, hipótesis que proponemos para la mayoría de los casos, pero no podemos confirmar con la información de la que disponemos.

Arminda, protagonista de *No hay burlas con las mujeres*, es deshonrada por don Lope, quien, además, la deja abandonada en medio del bosque cuando iban a huir juntos. Cotarelo se atreve a proponer un final alternativo a la comedia al no quedar satisfecho con el empoderamiento de la dama, quien decide tomar la justicia por su mano y no depender de un hombre para que la vengue, disparando y acabando con la vida de su antiguo amante:

Aun dentro de las ideas de la época, este desenlace es brutal e impropio de una dama fina como era Arminda. Que don Lope no podía quedar sin castigo es evidente; pero si al autor no le bastaba por castigo el que perdiese la mano de Arminda, otros medios había más decorosos. Mejor hubiera sido que sorprendido por don Diego, que ya ningún papel hacía en el jardín habiendo renunciado a Laura, tomase a su cargo la nueva ofensa de don Lope, penetrando con fuerza en el gabinete de Arminda, le sacase el campo y en buena lid le diese muerte. ¿Cómo no se le ocurrió a Mira este más natural desenlace? ¿Quedó mejor vengada Arminda cometiendo un homicidio y más honrada a los ojos de su nuevo amante y luego marido? Este carácter de mujer cruel y vengativa recuerda mucho el de Leonarda en la comedia anterior [*Nardo Antonio, bandolero*]. (Cotarelo y Mori, 1931: 44)

No estamos de acuerdo con el bibliógrafo cuando dice «más honrada a los ojos de su nuevo amante y luego marido», pues el homicidio de don Lope es un secreto de Arminda con su hermano don Jacinto. Además, como vamos a ver en *Obligar contra su sangre* –siguiente título comentado–, no sería esta la única comedia en la que Mira de Amescua habría colocado una pistola en manos de una mujer con el objetivo de defender su honra, argumento en pro de su autoría.

Obligar contra su sangre

Si la comedia fue compuesta en 1636 será de don Antonio de Mendoza, como decía la primera copia, o de otro, pero no de Mira, que ya estaba en Guadix, olvidado del mundo, a no ser que el poseedor del manuscrito lo hubiese tenido guardado hasta que llegó el momento de representar la obra. La doble atribución de las impresiones sevillanas tiene mucha fuerza, pues quizá tuvieron a la vista textos indubitados o más seguros que el manuscrito 18.142. [...] Esta comedia parece posterior a *La desgraciada Raquel*, cuya muerte se menciona en la primera escena y se describe en la larga relación de la página 61, columnas primera y segunda de la edición de *Autores españoles*. (Cotarelo, 1931: 48-49)

La comedia *Obligar contra su sangre* tiene varios puntos en común con *No hay burlas con las mujeres*, con la diferencia de que, además de tres sueltas, se conserva un manuscrito del siglo XVII (BNE, MS/18142) con lo que parece una doble atribución: a un tal Antonio, con

apellido poco legible, en la cubierta y a Mira de Amescua en la última hoja. Cotarelo aseguraba que se trataba de Antonio de Mendoza, pero que el apellido está tachado por «rasgos que parecen querer formar otra» palabra; sin embargo, no leemos *Mendoza*, sino *Collazos*, «D. Antonio Collazos». No conocemos a ningún dramaturgo de la época con este nombre, tampoco ningún autor de comedias o actor, así que suponemos que era simplemente el propietario legal del manuscrito. En todo caso, si Cotarelo estuviera en lo cierto y en algún momento el apellido *Mendoza* estuvo ahí escrito, podría tratarse del actor Antonio Mendoza, quien en 1636 formaba parte de la compañía de Pedro de Valdés (DICAT); casualmente, en ese mismo año está fechado el manuscrito. Ambas posibilidades hacen pensar que Antonio no fue el escritor de la obra, al menos el original, de modo que nos quedamos con la segunda atribución a Mira de Amescua, pese a que ETSO la califica como «dudosa» al no relacionarla con ningún dramaturgo del corpus:

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El más impropio verdugo por la más justa venganza</i>	Rojas Zorrilla	0,7215
2ª	<i>Saber desmentir sospechas</i>	Desconocido	0,7339
3ª	<i>También hay piedad con celos</i>	González de Barcia	0,7366
4ª	<i>Venganza en el empeño</i>	Matos Fragoso	0,7373
5ª	<i>Judas Iscariote</i>	Antonio de Zamora	0,7483
6ª	<i>El negro más prodigioso</i>	Juan Bautista Diamante	0,7510
7ª	<i>No muere quien vive en Dios. San Mercurio</i>	Antonio de Zamora	0,7514
8ª	<i>Resucitar con el agua</i>	Ruiz-Hurtado-Jacinto-Lanini	0,7515
9ª	<i>San Bernaro Abad</i>	Bances Candamo	0,7518
10ª	<i>El pastor Fido</i>	Solís-Coello-Calderón	0,7528
11ª	<i>La dama del comendador</i>	Lanini y Sagredo	0,7530
12ª	<i>La cortesana en la sierra</i>	Matos-Diamante-Juan Vélez	0,7551
13ª	<i>La hechicera del cielo</i>	Antonio de Nanclares	0,7588
14ª	<i>Santa Olalla de Mérida</i>	González de Bustos	0,7594
15ª	<i>Póngale nombre el discreto</i>	Francisco Gómez Acosta	0,7599
16ª	<i>Todo sucede al revés</i>	Pedro Rosete Niño	0,7601
17ª	<i>Las dos finezas de amor</i>	Desconocido	0,7606
18ª	<i>Como noble y ofendido</i>	Antonio de la Cueva	0,7607
19ª	<i>Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara</i>	Matos Fragoso	0,7609
20ª	<i>El hamete de Toledo</i>	Belmonte-Martínez	0,7626

Es llamativo que aparezcan bastantes obras tardías entre las más cercanas en las distancias. Podría explicarse por el texto que se ha empleado para realizar el análisis, el editado por Williamsen en AHTC (*The Association for Hispanic Classical Theater*), que aunque utiliza como texto base el del manuscrito (seguramente más cercano al original), también emplea las sueltas, impresas en el siglo XVIII (Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez). Williamsen completó algunos pasajes que no estaban en el manuscrito y sustituyó los que estaban tachados o eran poco legibles, por el mismo motivo por el que Manuel Fernández Labrada, el editor en el *Teatro completo*, decidió seguir el texto de la suelta número 55; porque el manuscrito parece muy incompleto en comparación a las ediciones impresas, con trescientos treinta y dos versos menos.

Es muy probable, entonces, que el texto que sirvió para la edición moderna fuera distinto del que en su momento habría compuesto Mira de Amescua.

Pese a que no podemos afirmar rotundamente la paternidad amescuana del texto, creemos que el argumento de la comedia la respalda. La trama comienza con la muerte de la judía Raquel, cuya historia había tratado otra comedia de Mira, *La desgraciada Raquel*, de manera que se ha considerado *Obligar contra su sangre* su continuación. Tras la muerte de Raquel en manos de la nobleza, el asunto principal es el enfrentamiento entre dos poderosas familias, los Castro, cómplices de la muerte de la judía, y los Estrada, favoritos del rey, ejemplificado mediante los conflictos de honor de los tres protagonistas, don García, Sancha y su hermano; don García quiere vengar la muerte de su padre y cumplir su promesa de matrimonio con Sancha, pero se enterará de que es precisamente el hermano de su amante el autor del asesinato. Finalmente, en un duelo, muy propio del teatro de Mira de Amescua y cuyas particularidades se comentaron en la descripción de *La adúltera virtuosa*, Sancha cogerá la pistola para apuntar a su propio hermano, en defensa de don García, pero sobre todo de su honor, afirmando que «es más un marido, / y un hermano mucho menos» (vv.2472-73). Un final feliz se conseguirá mediante la reconciliación de los dos enemigos y el matrimonio de los enamorados.

Podemos observar las similitudes que el personaje de Sancha guarda con Arminda en *No hay burlas con las mujeres*: ambas damas se encuentran inmersas en medio de un conflicto amoroso donde están implicados tanto sus amantes como sus hermanos, y ninguna de ellas dudará en agarrar la pistola con el fin de salvaguardar su honra, con la diferencia de que Arminda matará a don Lope y hará cómplice a su hermano, y Sancha amenzará de muerte a su hermano para lograr el matrimonio con don García. Mujeres de armas tomar las protagonistas de las dos historias que, a nuestro parecer, fueron concebidas en la mente del dramaturgo accitano, muy dado a conceder justicia a sus protagonistas femeninas.

Vida y muerte de la monja de Portugal

Vida y muerte de la monja de Portugal se conserva, atribuida a Mira de Amescua, en una copia manuscrita que parece bastante tardía y en la *Parte 38* de *Escogidas*, de 1670. Se desconoce la fecha de composición, que no andaría muy alejada del año 1600, según palabras de Agustín de la Granja:

No imagino la composición de la *Vida y muerte de la monja de Portugal* en una fecha demasiado alejada de los acontecimientos históricos, si bien hay que tener en cuenta la corta edad del dramaturgo –a punto de cumplir doce años– cuando se descubre el pastel. Parece prudente relegar a los primeros años del reinado de Felipe III la dramatización de unos hechos que –dadas sus dimensiones– seguirían coleando. Si mis cuentas son ciertas, el 17 de enero de 1600 Antonio Mira de Amescua tenía veintitrés años. Ya se había doctorado en Leyes por la Universidad de Salamanca y era sacerdote, suficiente madurez, por tanto, para resucitar con cierta perspectiva el «caso» de la priora portuguesa y también el de un compatriota suyo, fray Egidio, el cual «se dio a una vida profana y tan fuera de todo término que era escándalo del mundo». [...] *El esclavo del demonio* era obra compuesta ya en el año 1605. A los inmediatamente anteriores podría también corresponder *La monja de Portugal* [...]. (2006d: 95-123)

Williamsen, por su parte, la sitúa en el puesto 20 de su clasificación cronológica a partir de la métrica, cercana a otras obras teológicas como *Prodigios de la vara y capitán de Israel*, su antecesora, o *El animal profeta*, en el número 21. Aunque *La monja de Portugal* se inserta en la corriente de comedias hagiográficas, no dramatiza la vida una santa, sino de una falsa santa que constantemente luchará contra las fuerzas del mal, encarnadas en el personaje de Luzbel, pero que a ojos de los demás será una religiosa pecadora, una hipócrita. Villanueva Fernández inserta esta obra en el grupo de los «esclavos del demonio», porque María se convierte en una auténtica esclava del demonio.

Por supuesto, como en todas las otras obras de estas características atribuidas a Mira de Amescua, los pecados, o los no pecados en este caso, se cometen en medio de un enredo amoroso. Todo en la obra está ardidado por Luzbel. Don Diego y don Juan, enamorados de María, sacan las espadas para luchar por su amor, y será el padre de don Juan quien ponga fin a la disputa mandando a su hijo fuera de España y dejando la vía libre a don Diego; María, en medio de un engaño del diablo, va tras don Juan, su verdadero enamorado, pero el buque en el que viaja se hunde y, tras ser rescatada por unos pescadores, decide hacerse religiosa de Santo Domingo. La protagonista, monja ejemplar, tiene una llaga en el pecho que es identificada por el resto de monjas como una de las cinco llagas de Jesucristo, aunque ella duda de su veracidad; mientras duerme, los ayudantes diabólicos (Vanagloria, Deleite, Lisonja y Adulación) le pintan el resto de llagas a tiempo de que lleguen la priora y Teresa, lo que eleva a María al éxtasis de la santificación. El final de la segunda jornada es importante por la magnífica aparición del Desengaño, que se dirige a la religiosa, dispuesta a abandonar el convento para entregarse a los placeres del mundo, con el fin de convencerla de que siga en el camino de la verdad, exponiéndole la decadencia de las cosas terrenales, la fugacidad de la vida y la caducidad de la hermosura física, ideas que son un reflejo del desencanto barroco y su concepción de la muerte. Finalmente, en la jornada tercera, el padre de don Juan le cuenta a su hijo el desenmascaramiento de la monja, que ha sido condenada por la Inquisición a la más absoluta oscuridad. Más tarde, los dos amantes reciben una carta de Luzbel haciéndose pasar por María para que la saquen del convento; y a su vez, informará de que María es visitada por los galanes durante la noche, de modo que la monja doña Juana llamará a los Duques de Viseo y de Berganza, quienes llegan a tiempo de descubrir a los dos caballeros dentro del convento. Se produce, entonces, una lucha entre la apariencias y la realidad. El Duque de Berganza quiere condenar a María a penas más duras, pero ella muere antes, y será en ese momento cuando aparezca el Niño Jesús para prometerle la salvación eterna.

Vemos todos los ingredientes de otras de las comedias comentadas en este apartado de atribución dudosa, como la mutabilidad de la fortuna de María, la aparición del demonio para arrastrarla a la caída en desgracia y a la desesperación y, en último lugar, el perdón y la salvación divina mediante un representante de Dios. Sin embargo, hay algunas divergencias, dado que la protagonista no es una pecadora real, sino que es víctima de un juego de apariencias ideado por Luzbel. Y es muy interesante, a este respecto, el sentido que Villanueva Fernández le otorga a la comedia como precursora de los autos sacramentales que posteriormente escribiría Mira de Amescua, entendiendo que estamos «obligados a reconocer una de estas dos cosas: o el dramaturgo nos transmite un mensaje que se nos escapa o la obra es, en verdad, caótica» (2001: 404), como creía Cotarelo, llena de «disparates y paparruchas» (1931: 67):

Mira de Amescua estructura un desarrollo dramático equivalente a los autos: trata de exteriorizar lo interior, de visualizar lo invisible, que es lo constitutivo esencial de un auto. Mundo, demonio y carne son los enemigos del alma. Como fuerzas interiores dotadas de personalidad física independiente, aparecen sobre la escena, relacionándose directamente con el alma de la mujer. Con ésta, exclusivamente apoyada, para la proyección de la vida espiritual, por el Desengaño, mantienen su lucha directa. (Villanueva Fernández, 2001: 409)

A pesar de que el argumento y su disposición esquemática encajan perfectamente con la ideología reinante en la producción dramática amescuana, su atribución según estilometría es «dudosa» y no la relaciona de manera concreta con ningún dramaturgo. Consideraremos esta obra como de Mira de Amescua hasta que podamos demostrar lo contrario; eso sí, teniendo en cuenta la compleja transmisión que pudo sufrir hasta su publicación, veintiséis años después de la muerte del accitano.

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>Marta la Piadosa</i>	Tirso de Molina	0,7294
2ª	<i>Virgen de los desamparados de Valencia</i>	José Ortí y Moles	0,7318
3ª	<i>La buena guarda</i>	Lope de Vega	0,7342
4ª	<i>El anzuelo de Fenisa</i>	Lope de Vega	0,7372
5ª	<i>El fantasma de Valencia</i>	Castillo Solórzano	0,7415
6ª	<i>El Santo Cristo de Cabrilla</i>	Agustín Moreto	0,7439
7ª	<i>La villana de Getafe</i>	Lope de Vega	0,7457
8ª	<i>El hamete de Toledo</i>	Lope de Vega	0,7527
9ª	<i>La Santa Juana</i> (primera parte)	Tirso de Molina	0,7530
10ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7532
11ª	<i>La Santa Juana</i> (tercera parte)	Tirso de Molina	0,7542
12ª	<i>La renunciación del rey Wamba y fundación de la Virgen de la Mata</i>	Desconocido	0,7580
13ª	<i>El Fénix de España, San Francisco de Borja</i>	Diego Calleja	0,7588
14ª	<i>El galán de la Membrilla</i>	Lope de Vega	0,7592
15ª	<i>Las barracas del grao de Valencia</i>	Desconocido	0,7616
16ª	<i>El letrado del cielo</i>	Matos Fragoso-Sebastián de Villaviciosa	0,7617
17ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Rojo	0,7617
18ª	<i>Los palacios de Galiana</i>	Lope de Vega	0,7623
19ª	<i>El labrador del Tormes</i>	Lope de Vega ¿?	0,7631
20ª	<i>El grao de Valencia</i>	Lope de Vega	0,7633

Para concluir este apartado de atribución dudosa, diremos que resulta verdaderamente difícil concretar la autoría de una serie de comedias que han llegado a la actualidad en versiones muy tardías –a veces único testimonio–, víctimas de unas circunstancias de transmisión que hicieron mella en los textos, los cuales sufrirían incontables intervenciones y modificaciones ajenas al dramaturgo que los concibió en primera instancia. Tendríamos que preguntarnos, entonces, qué quedaría del texto original en la versión que conocemos. Las herramientas informáticas son muy útiles, pero creemos que hemos demostrado sus limitaciones en algunos

casos de llamativa complejidad. Por el momento, y a la espera de nuevos avances en la investigación, seguimos atribuyendo a Mira de Amescua estas comedias que, sin su adjudicación al granadino, quedarían huérfanas.

2.3.3. Obras no incluidas en el *Teatro completo* que se relacionan con Mira de Amescua

El ingrato

El ingrato, que no se debe confundir con *El ingrato arrepentido*, es una comedia tradicionalmente atribuida a Lope de Vega; así consta en una suelta de la segunda mitad del siglo XVII sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta y en la *Parte 23* de Lope de Vega (Valencia, Miguel Sorolla, 1629), al parecer espuria, publicada para uso particular, de mínima tirada y emparentada con la *Parte 24* (Madrid, 1640?) (*Artelope*). Sin embargo, en la Biblioteca Menéndez Pelayo (sig. 32890) se conserva otra suelta, también sin fecha ni datos de imprenta, y a nombre de Calderón, pero parece más tardía, quizá del siglo XVIII. Héctor Urzáiz ofreció los siguientes datos:

El ingrato. Impresa a nombre de Calderón en algunas sueltas.

Hay otras copias impresas a nombre de Lope.

Coincide con *El ingrato agradecido*, de Matos Fragoso, que pudo haber plagiado a Lope. (2002: 189)

El ingrato. Representada por Antonio de Prado. Impresa a nombre de Lope en alguna suelta y en la *Parte 24* (Madrid, 1640).

Hay otras copias impresas a nombre de Calderón. (ibíd.: 667)

El ingrato agradecido de Matos Fragoso es muy parecida a *El ingrato*, pero es una refundición y en la actualidad se consideran obras diferentes. Entre la atribución a Lope y a Calderón de nuestra comedia, no creemos que ninguna sea la correcta, ya que el análisis estilométrico ha dado un resultado sorprendente al inclinar la comedia hacia una nueva autoría, la de Mira de Amescua, que podría ser la correcta (17/08/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El mudable arrepentido</i> ³⁸	Matos Fragoso	0,4533
2ª	<i>La tercera de sí misma</i>	Mira de Amescua	0,6722
3ª	<i>El palacio confuso</i>	Mira de Amescua	0,7261
4ª	<i>Bueno es callar</i>	Mira de Amescua	0,7339
5ª	<i>La casa del tahúr</i>	Mira de Amescua	0,7378
6ª	<i>Hero y Leandro</i>	Mira de Amescua	0,7390
7ª	<i>La ventura de la fea</i>	Mira de Amescua	0,7486
8ª	<i>Lo que puede el oír misa</i>	Mira de Amescua	0,7502
9ª	<i>Cuatro milagros de amor</i>	Mira de Amescua	0,7530
10ª	<i>El arpa de David</i>	Mira de Amescua	0,7552
11ª	<i>Los carboneros de Francia y reina Sevilla</i>	Mira de Amescua	0,7553

³⁸ Se trata del otro título con que se conoce a *El ingrato agradecido*.

12 ^a	<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	Mira de Amescua	0,7597
13 ^a	<i>Examinarse de rey</i>	Mira de Amescua	0,7667
14 ^a	<i>Ya anda la de Mazagatos</i>	Lope de Vega ¿?	0,7672
15 ^a	<i>La segunda Magdalena y sirena de Nápoles</i>	Mira de Amescua	0,7690
16 ^a	<i>Los ojos del cielo</i>	Lucas Justiniano	0,7696
17 ^a	<i>El mejor tutor es Dios</i>	Belmonte Bermúdez	0,7709
18 ^a	<i>No hay reinar como vivir</i>	Mira de Amescua	0,7726
19 ^a	<i>La fingida Arcadia</i>	Tirso de Molina	0,7728
20 ^a	<i>La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>	Mira de Amescua	0,7732

El ingrato se sitúa en Italia, en la corte de Nápoles. La ambientación napolitana es frecuente en la producción dramática de Mira de Amescua y, aunque en el estudio de *La adúltera virtuosa* especificamos que era común en la época trasladar la acción a países extranjeros, no se debe olvidar la vinculación del dramaturgo a esta ciudad que, por su familia y los años que pasó allí, conocería a la perfección. No sería tampoco la primera vez que Mira utilizara como protagonista a la familia real napolitana, puesto que la podemos encontrar también en *Examinarse de rey*, comedia que, por cierto, comparte el nombre de una de las damas de palacio, Porcia, con el de la amada de Enrico en *El ingrato*.

Pero lo que más llama la atención es el argumento en torno sobre todo a dos personajes: a Elena y Enrico, quienes son víctimas el uno del otro y constituyen dos de los temas predilectos del poeta accitano comentados a lo largo de estas páginas. La Infanta es quien le da y le quita todo al galán. Al comienzo asegura que, gracias a la mediación con su padre, ha conseguido que su primo Enrico, de quien se declara enamorada, se convierta en el privado del Rey y obtenga los títulos de Duque de Abellina y Marqués de Valleneuve. Enrico corresponderá también en amores a Elena, al menos hasta la aparición de Porcia, dama llegada de Milán (también prima de la Infanta) de quien el valido ensalza su belleza inigualable, al mismo tiempo que destaca la de su enamorada en una hermosa comparación:

ENRICO [...] Tú eres la rosa, el granado,
 con sus hojas de arragán;
 nave, sol luna, y Elena
 es el lirio, el azahar,
 nube y estrellas, amagos
 del sol, que no han de durar. (vv. 657-700)

Elena, quien a su vez se encuentra enredada en amores con Carlos, amado de Porcia, invadida por los celos y engañada por Enrico tras una trampa con la que él quería hacerla pasar por loca, traza el plan de su venganza: aprovechando la ausencia de su padre, le enseña una carta en la que Enrico le declara su amor y le hace creer que ha sido burlada. Enrico es despojado de todos sus bienes y estados, pero, arrepentido, se disculpa ante Elena y le pide que interceda ante el Rey para que lo envíe a la guerra y así poder ganar el favor del monarca, a lo que ella le responde, superado el enfado, que antes habrán de casarse. Como todas las comedias de enredo al estilo loopesco, termina con un final feliz en el que la Infanta se casará con Enrico y Porcia con Carlos.

Los dos aspectos temáticos a los que hacíamos referencia son, por un lado, la fuerza femenina, personificada esta vez a través de una infanta que no duda en utilizar todo su poder para lograr sus objetivos, ya sean amorosos o vengativos; y por otro lado, la mutabilidad de la fortuna de Enrico, personaje que comienza logrando la prianza y termina perdiéndola, y quien, además, es valido del Rey, igual que lo eran don Álvaro de Luna o don Bernardo de Cabrera.

Asimismo, es característica de Mira de Amescua la referencia a las sirenas y basiliscos en un contexto muy poco común; aunque es habitual encontrar menciones a estos seres mitológicos en todo el teatro del Siglo de Oro, no lo es tanto que aparezcan juntos en un marco metafórico en el que un personaje manda callar a las sirenas y dormir a los basiliscos, representantes en los textos del amor o la memoria. Además de en *El ingrato*, encontramos este tipo de alusiones –de forma parecidísima– en tres textos de autoría amescuana indubitada que, curiosamente, no están en la lista de distancias de ETSO: *El conde Alarcos*, *La fe de Hungría* y *No hay reinar como vivir*.

El ingrato

¿Qué importa que venga a verme
si ajena Carlos me halla
de su amor? **¡Sirena, calla!**
¡Amor, basilisco, duerme,
no empieces a revolverme
la vida con mis pasiones!
¿Dificultades me pones?
Ánima de Enrico fui,
suya he de ser, porque así
de tu laurel me coronas. (vv. 139-148)

El conde Alarcos

Memoria, no me atormentes,
y, si eres sirena, calla;
si eres basilisco, duerme;
si eres cocodrilo, ríe;
porque son contrarios fuertes
la voz, la vista y el llanto
para una vida inocente.
(vv. 1632-1638)

La fe de Hungría

Calla, engañosa sirena;
duerme, fiero basilisco;
huye, dragón del infierno,
ya que no te precipito
de estas amenas montañas
donde a cazar he venido
por mi mal, pues hallo en ellas
sirenas y cocodrilos,
cuando corzuelos buscaba.
(vv. 184-192)

No hay reinar como vivir

[Ap.] (**Calla, Amor, si eres sirena;**
si eres basilisco, duerme).
(vv. 997-998)

El más valiente se espanta
cuando la sirena canta,
cuando llora el cocodrilo,
cuando el basilisco mira,
cuando el toro escarba,
[...] (vv. 1286-1290)

A pesar de que consideramos los versos resaltados una huella autorial amescuana, propia de la creatividad del dramaturgo, hay otro dato que nos parece interesante: el 8 de agosto de 1628 el clavario del Hospital de Valencia reconocía tener en su depósito las ropas y comedias que Jerónimo Almella (Juan Jerónimo Valenciano) le dejó como garantía de un dinero prestado; entre las comedias había unos cuantos títulos «de Amescua», algunos conocidos y otros de textos que se han considerado perdidos, entre los que estaba el de *Ingratitud*. Por falta de

pruebas no podemos extraer una conclusión firme, pero creemos que podría tratarse de *El ingrato* con una pequeña variación de título, entre otros motivos porque las fechas coinciden: un año después saldría a la luz la *Parte 23* de Lope de Vega en la que se incluyó nuestra comedia.

En cuanto a la cronología, suponemos que tendría que haberse compuesto entre 1616, cuando el dramaturgo accitano regresó de Nápoles y se instaló en la corte madrileña, y 1628-1629, fecha del documento del hospital valenciano y de la publicación de la colección de comedias atribuidas a Lope. Desde luego, la métrica encajaría con la producción que Williamsen situó alrededor de 1619, con un predominio absoluto de la redondilla y con la finalización de las jornadas en redondilla, romance, redondilla, al igual que *El rico avariento*, en el puesto 16 de la clasificación, *Nardo Antonio bandolero* (que también estaba en la lista de comedias de Jerónimo Valenciano), en el puesto 22, y *El galán secreto*, que el estudioso incluyó en las obras de atribución dudosa:

Redondillas: 1206 versos (49,39%)
 Romances: 654 versos (26,8%)
 Décimas: 289 versos (11,84%)
 Sonetos: 42 versos (1,72%)
 Quintillas: 160 versos (6,56%)
 Silvas: 82 versos (3,36%)
 Endecasílabos: 8 versos (0,33%)

Sería conveniente hacer un estudio más exhaustivo de las particularidades amescuanas que podemos encontrar en el texto de la comedia, quizá de cara a una futura edición, pero es incuestionable que, con los datos de que disponemos, podemos proponer con orgullo un nuevo título al repertorio dramático de Mira de Amescua.

El mejor tutor es Dios

No se tienen muchos datos de la comedia *El mejor tutor es Dios*, la cual solo se conserva en dos ediciones del siglo XVII, en una suelta sin lugar de impresión ni año ni imprenta y en la *Parte 28* de *Comedias nuevas* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1667); mientras que la primera está a nombre de «un ingenio de esta Corte», la segunda se halla atribuida a Luis de Belmonte Bermúdez. Asimismo, no hay ediciones contemporáneas de la obra ni se tienen noticias de representación o conocimiento de su aparición en la documentación teatral de la época.

Se ha asumido la atribución tradicional a Belmonte, pero ETSO la relaciona con Mira de Amescua (17/10/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El buen pagador es Dios</i>	Belmonte Bermúdez	0,6291
2ª	<i>El mudable arrepentido</i>	Matos Fragoso	0,6737
3ª	<i>La ventura de la fea</i>	Mira de Amescua	0,6784
4ª	<i>La casa del tahúr</i>	Mira de Amescua	0,6896

5ª	<i>Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>	Mira de Amescua	0,6996
6ª	<i>El rico avariento</i>	Mira de Amescua	0,7199
7ª	<i>El gallardo catalán</i>	Lope de Vega	0,7228
8ª	<i>El esclavo del demonio</i>	Mira de Amescua	0,7276
9ª	<i>El arpa de David</i>	Mira de Amescua	0,7319
10ª	<i>La difunta pleitada</i>	Lope de Vega	0,7361
11ª	<i>La segunda Magdalena y sirena de Nápoles</i>	Mira de Amescua	0,7398
12ª	<i>La Santa Juana (primera parte)</i>	Tirso de Molina	0,7413
13ª	<i>Ya anda la de Mazagatos</i>	Lope de Vega ¿?	0,7417
14ª	<i>Los muertos vivos</i>	Lope de Vega	0,7497
15ª	<i>El animal profeta</i>	Mira de Amescua	0,7505
16ª	<i>Los muertos vivos</i>	Lope de Vega	0,7497
17ª	<i>El animal profeta, San Julián</i>	Mira de Amescua	0,7505
18ª	<i>El primer conde de Flandes</i>	Mira de Amescua	0,7512
19ª	<i>Los carboneros de Francia</i>	Mira de Amescua	0,7535
20ª	<i>La pobreza estimada</i>	Lope de Vega	0,7536

Según este resultado, debemos suponer que la obra podría ser del accitano, pero los dos primeros títulos, los más cercanos, pueden llevar a confusión. *El buen pagador es Dios* se publicó en el siglo XVIII con distintas atribuciones, entre ellas a Lope de Vega, Calderón o Belmonte Bermúdez (Urzáiz Tortajada, 2002: 161); y sin embargo, a pesar de la atribución a Belmonte, de su semejanza en el título y de su cercanía en el análisis, no se trata de la misma obra que *El mejor tutor es Dios*, porque la distancia es bastante y estilometría no la relaciona con ninguna otra de Belmonte o Mira, los dos posibles nombres barajados para la autoría de *El mejor*. Sí podría tratarse, en cambio, de una refundición, puesto que comparten argumento y personajes y su relación con Cañizares y otros autores dramáticos del siglo XVIII sugiere una fecha de composición tardía, tal y como puede apreciarse en su tabla de distancias (17/10/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El mejor tutor es Dios</i>	Belmonte Bermúdez	0,6261
2ª	<i>También por la voz hay dicha</i>	José de Cañizares	0,7008
3ª	<i>El pleito de Hernán Cortés</i>	José de Cañizares	0,7239
4ª	<i>El sabio en su retiro</i>	Matos Fragoso	0,7267
5ª	<i>El yerro del entendido</i>	Matos Fragoso	0,7268
6ª	<i>La elección por la virtud</i>	Tirso de Molina	0,7311
7ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Rojo	0,7320
8ª	<i>Don Juan de Espina en Milán (2ª parte)</i>	José de Cañizares	0,7344
9ª	<i>Los empeños de un plumaje</i>	Calderón ¿?	0,7358
10ª	<i>Convertirse el mal en bien</i>	Antonio García de Prado	0,7421
11ª	<i>La piedra filosofal</i>	Bances Candamo	0,7432
12ª	<i>Lorenzo me llamo</i>	Matos Fragoso	0,7445
13ª	<i>No se pierdan las finezas</i>	Andrés de Baeza	0,7462
14ª	<i>El Fénix de España</i>	Diego Calleja	0,7467
15ª	<i>La verdad en el engaño</i>	Juan Vélez-Cáncer-Martínez	0,7478
16ª	<i>El vergonzoso en palacio</i>	Tirso de Molina	0,7479
17ª	<i>El hijo de la piedra</i>	Matos Fragoso	0,7481
18ª	<i>El cortesano en la sierra</i>	Matos-Diamante-Juan Vélez	0,7487

En cuanto a *El mudable arrepentido*, también conocida como *El ingrato agradecido*, hemos visto que es muy similar a *El ingrato*, que está fuertemente vinculada a Mira. Por tanto, la relación con Mira de Amescua de *El mejor tutor es Dios* es más estrecha de lo que parece en la tabla.

Ya anda la de Mazagatos

Ya anda la de Mazagatos es comedia asignada a Lope de Vega. Sin embargo, no se le ha prestado demasiada atención, seguramente por su baja calidad textual, que se debe, en parte, a la compleja historia editorial que vivió, muy bien resumida por Griswold Morley en un estudio que tituló «*Ya anda la de Mazagatos*, comedia desconocida atribuida a Lope de Vega» (1923: 212-225).

Apareció citada por primera vez en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, nº XXIV (1785: 519) a cuenta de su representación en diciembre de 1785 en el Coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez. En referencia al *Memorial*, José Ramón Lomba y Pedraja, en «El rey don Pedro en el teatro» (1899), ofreció algunas notas sobre nuestra comedia, considerándola anónima, de intriga y afirmando que «se ha perdido sin duda. No la citan ni La Barrera, ni Salvá, ni Moratín, ni nadie, que yo sepa, la ha visto manuscrita ni impresa». Sí puede encontrarse, en cambio, una comedia titulada *Historia de Mazagatos*, atribuida a Lope, en los catálogos de Fajardo (1716), Medel del Castillo (1735) y García de la Huerta (1785). Arteaga fue el único, un siglo después, que conoció el título *Ya anda la de Mazagatos*, pero no dejó de incluir en su catálogo *Historia de Mazagatos* como si se tratara de una obra diferente.

No es una comedia perdida, como creía Lomba y Pedraja, sino que está recogida en el catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: «*Ya anda la de Mazagatos*. Com., tres act., ver., por Lope de Vega Carpio. Enmendada por Luis Moncín, cens. de Díez González en ausencia de López de Ayala, de 8 de octubre 1785. Ms., 4º» (486). Sin embargo, además de este manuscrito de finales del siglo XVIII, tenemos constancia de otros dos, a pesar de que Morley mencionó la existencia de hasta cinco. El primero de ellos lleva los dos títulos conocidos: en la primera y tercera jornadas el de *Ya anda la de Mazagatos* y en la segunda el de *Historia de Mazagatos*; parece el más cercano al original por el tipo de correcciones que presenta, con versos sustituidos por otros que expresan una misma idea, pero se desconoce la fecha en la que pudo ser redactado, quizá entre 1630 y 1650 o en la segunda mitad, a finales del siglo XVII (1923: 216). El segundo manuscrito se titula *Ya anda la de Mazagatos* y está a nombre de Lope de Vega; es de comienzos del siglo XVIII y, aunque el texto primitivo sería idéntico al del anterior testimonio, está enmendado por Luis Moncín, bien en el mismo papel cuando se trata de un solo verso o mediante una nueva tira de papel pegada al antiguo. Los cambios que efectuó no alteran la trama de la comedia, pero parecen bastante posteriores a la redacción de la copia, seguramente del año 1785, cuando la compañía de Manuel Martínez debió de representar la obra según el *dramatis personae* de la cubierta. En las mismas hojas de cubierta, fechadas en 1755, se encuentran una censura y una aprobación de 1757 (ibíd.: 218). Por último, el tercer manuscrito es el más tardío, una copia exacta de la comedia tal como la dejó Moncín; presenta supresiones debidas al censor Fray Ángel de Pablo Puerta Palanco

(«frases atrevidas y apóstrofes a dioses paganos»), responsable de la censura de la comedia en 1785 (ídem).

Con esta información, Griswold Morley concluye:

Creemos, pues, a falta de pruebas terminantes, que Lope de Vega escribió una comedia titulada *La historia de Mazagatos* impresa en una *Quinta parte* suya de Sevilla; que un anónimo dramaturgo o empresario la refundió a mediados del siglo XVII, poniéndole el título *Ya anda la de Mazagatos*, frase que probablemente entró como refrán o estribillo en el original, y que retocó más los actos segundo y tercero que el primero. Lo que sí sabemos con certeza es que esta forma se representó (suponemos que en Madrid) en el año 1733, y allí mismo se aprobó para la representación en 1757, y que, en 1785, apareció en el Coliseo de la Cruz con las alteraciones, de poca monta, debidas a la buena voluntad de Luis Moncín y del R. P. Fr. Ángel de Pablo Puerta Palanco. (ibíd.: 221)

Unos años más tarde, cuando el mismo investigador estudió la versificación de las comedias atribuidas a Lope de Vega para dilucidar su cronología y esclarecer los problemas de autoría, incluyó *Ya anda la de Mazagatos* en el listado de las obras que no son de Lope (1968). Llegados a este punto, es necesario replantearse la paternidad lopesca de la comedia, sobre todo tras conocer el resultado de los análisis estilométricos de ETSO, los cuales «no relacionan la obra con el repertorio de Lope de Vega ni mediante distancias estilométricas ni por procesos clasificatorios de Inteligencia Artificial» (17/10/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El mudable arrepentido</i>	Matos Fragoso	0,6769
2ª	<i>La casa del tahúr</i>	Mira de Amescua	0,6940
3ª	<i>El esclavo del demonio</i>	Mira de Amescua	0,6982
4ª	<i>El gallardo catalán</i>	Lope de Vega	0,6994
5ª	<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos</i>	José de Cañizares	0,7052
6ª	<i>Lo que puede el oír misa</i>	Mira de Amescua	0,7057
7ª	<i>El sabio en su retiro</i>	Matos Fragoso	0,7124
8ª	<i>Si una vez llega a querer la más firme es la mujer</i>	José de Cañizares	0,7149
9ª	<i>La serrana de Tormes</i>	Lope de Vega	0,7155
10ª	<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	Lope de Vega	0,7159
11ª	<i>El hijo de la piedra</i>	Matos Fragoso	0,7160
12ª	<i>Los muertos vivos</i>	Lope de Vega	0,7195
13ª	<i>Los carboneros de Francia y la reina Sevilla</i>	Mira de Amescua	0,7197
14ª	<i>Venganza en el empeño</i>	Matos Fragoso	0,7218
15ª	<i>La tercera de sí misma</i>	Mira de Amescua	0,7230
16ª	<i>La dama corregidor</i>	Zabaleta-Villaviciosa	0,7235
17ª	<i>Santa Olalla de Mérida</i>	González de Bustos	0,7235
18ª	<i>La esclavitud más dichosa</i>	Villegas-Rojo	0,7245
19ª	<i>La Virgen de la Salceda</i>	León-Calleja	0,7249
20ª	<i>El primer conde de Flandes</i>	Mira de Amescua	0,7250

Sugiere el proyecto ETSO «investigar la relación con Mira de Amescua», pero no vemos tanta cercanía a su producción como en *El ingrato*; además, a pesar de que *El mudable arrepentido* es una copia de esta, que creemos de Mira, no es menos fuerte la presencia de

Matos Fragoso en la tabla de distancias léxicas, más aún si tenemos en cuenta que su corpus en ETSO está cuarenta y un títulos por debajo de aquel del accitano. Por otro lado, no hemos encontrado nada en el texto que nos haga pensar que podría haberla escrito Mira de Amescua, como sí ha ocurrido con otras comedias, pero queda pendiente un examen más exhaustivo.

Otro aspecto a tener en cuenta sería el análisis métrico, resumido por Morley de la siguiente manera:

5	832	Red.	27,5
2	70	Déc.	2,3
9	2000	Rom.	66,1
1	122	Sil. 4º	4
<hr/>	<hr/>		<hr/>
17	3024		99,9

En una comparación con la métrica empleada por Mira en su producción, analizada por Williamsen (1977), no se aprecia una concordancia clara. En *Ya anda la de Mazagatos* hay un predominio importante del romance que solo aparece en la última etapa del guadijeño, alrededor de 1630, pero nunca con un porcentaje tan elevado, dado que el más alto es el 62% de *Obligar contra su sangre* (en el puesto 44 de 46), seguido de *La hija de Carlos V* (45), *La judía de Toledo* (42), *El más feliz cautiverio* (46) y *La mesonera del cielo* (43). Además, las décimas suelen tener más importancia, un 2,3% es poco para Mira de Amescua, y el alto porcentaje de redondillas suele estar en las comedias de una etapa anterior, salvo contadas excepciones, y suele rondar el 15% en los textos con un protagonismo tan notorio del romance.

Dadas las circunstancias, no nos atrevemos a incluir esta comedia en el repertorio amescuano, pero sí dejamos planteada la duda de su autoría con vistas a una futura investigación.

2.4. Los autos sacramentales

El género teatral de los autos sacramentales supone un auténtico quebradero de cabeza para los estudios de atribución textual. Al tratarse de obras con una temática común, una estructura determinada, personajes iguales o similares y fuerte carga religiosa, el análisis estilométrico no funciona correctamente, agrupando a los autores con sus obras y dejando en un «limbo», en un lugar indeterminado dentro del corpus, un buen número de textos con temática religiosa, entre los que pueden encontrarse muchos autos sacramentales. Se han visto algunos ejemplos de comedias religiosas como *El amparo de los hombres*, *El animal profeta*, *El más feliz cautiverio*, *La mesonera del cielo* o *Vida y muerte de la monja de Portugal*, cuyos problemáticos resultados estilométricos se extienden, agravados, a este otro género, motivo por el cual aún no han sido volcados en la base de datos de ETSO. A modo de muestra, Álvaro Cuéllar nos ha facilitado la representación gráfica de lo que ocurre, la red en la que podemos ver la asociación de las obras sin problemas de atribución con sus respectivos dramaturgos y en el centro, en una mezcolanza de textos, muchos de temática religiosa o bíblica, pintados en rojo:

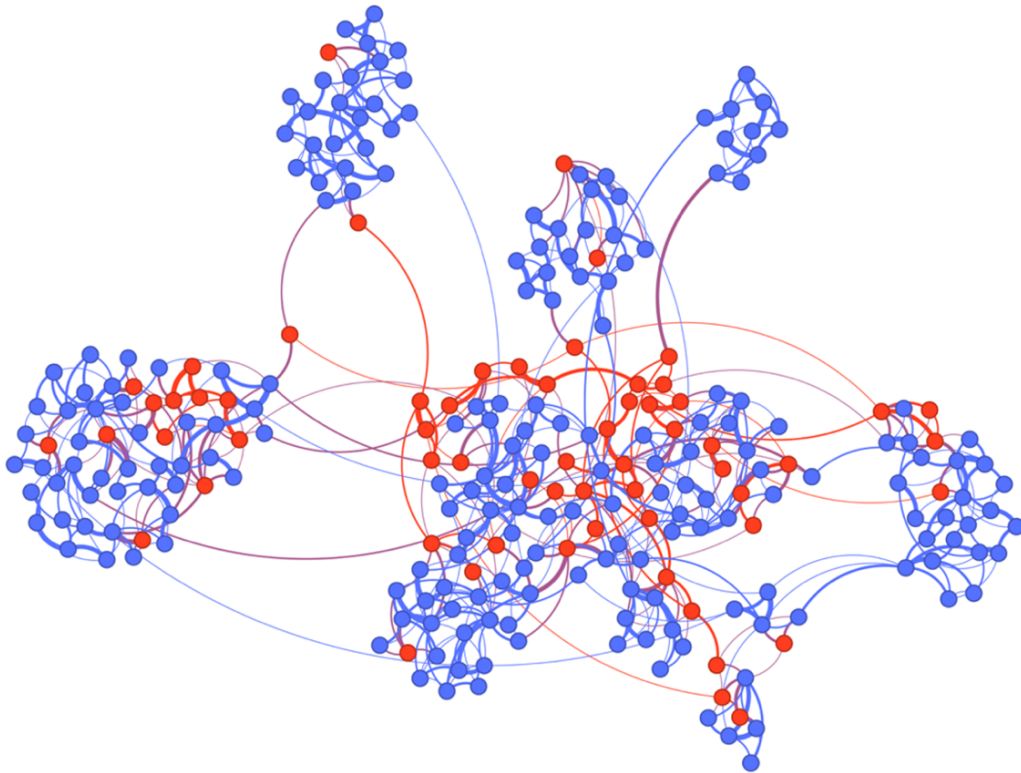


Figura 11. Red donde se aprecia que las obras de temática religioso-bíblica tienden a relacionarse entre sí, empañando los resultados autoriales. Fuente: Álvaro Cuéllar (ETSO)

Si las comedias religiosas comparten muchos aspectos, más lo hacen los autos sacramentales, nacidos con motivo de la festividad del Corpus Christi tras el Concilio de Trento celebrado entre los años 1545 y 1563. Eran piezas que, a partir de unos versos de Lope de Vega en la *Loa entre un villano y una labradora* (1632-1635), precedente de su auto *El nombre de Jesús*, Mercedes de los Reyes Peña definió como «exaltación eucarística, a través de un argumento religioso, por medio de un espectáculo público, organizado por la ciudad y con la participación de sus habitantes y con la finalidad de acabar con la herejía y glorificar la fe católica» (2007: 20):

Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada Villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía,
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.

Como bien señaló Calderón de la Barca en otra loa, esta para el auto *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1649), los autos sacramentales eran «sermones / puestos en verso, en idea / representable». «Sermones» representados que se convirtieron en el medio predilecto de propaganda de las ideas contrarreformistas de la iglesia católica; una evolución de las danzas

de la muerte medievales que buscaba algo similar: en lugar del *memento mori* o el *omnia mors aequat*, su finalidad era también un recordatorio a los ciudadanos, pero del poder de la Iglesia, la cual quería implantar en la mente colectiva el temor al Juicio Final y al castigo eterno. En definitiva, tenían una «función instructiva de adoctrinamiento y moralización» (Reyes Peña, 2007: 21). Con este objetivo se constituyeron en la segunda mitad del siglo XVI y fueron alcanzando gran «altura y complejidad literaria, dramática, teológica y espectacular» durante el siglo XVII (ibíd.: 22).

La fiesta se celebraba con una procesión por la mañana y la representación de los autos por la tarde. Así, fue un género que llenó de teatro las calles de las ciudades y pueblos españoles, alcanzando a un gran número de espectadores que no solo participaban en la celebración, sino que asistían libremente al espectáculo sin los inconvenientes de los corrales. Las ideas que hemos comentado alcanzaban, entonces, a un número ilimitado de personas, al contrario de lo que ocurría con las comedias, que se escenificaban en espacios con una cantidad fija de localidades. Fue, por todo, uno de los géneros más importantes del Siglo de Oro y, si tuviéramos que señalar a los dramaturgos más destacados en su cultivo, uno de ellos sería sin duda Mira de Amescua.

Aunque ya recogimos los títulos en la introducción a este capítulo, recordamos que son doce los autos sacramentales atribuidos a Mira de Amescua en la actualidad, editados en el volumen VII de su *Teatro completo: El erario y monte de la piedad, La fe de Hungría, La guarda cuidadosa, El heredero, La Inquisición, La jura del Príncipe, La mayor soberbia humana de Nabucodonosor, Nuestra Señora de los Remedios, Pedro Telonario, El Príncipe de la Paz, Las pruebas de Cristo y La santa Margarita*. A estos habría que sumar tres autos dudosos (*La casa de Austria, El pastor lobo y La universal Redención*), tres navideños (*Los celos de San José, Los pastores de Belén y El sol a medianoche*) y dos nuevos descubiertos mediante la estilometría: el primero de ellos, tradicionalmente atribuido a Lope de Vega, es *La adúltera perdonada*, mientras que el segundo, que se pensaba de Calderón, es *El divino Jasón*.

En la tabla de distancias de *La adúltera perdonada*, puede comprobarse que se acerca a numerosas obras de Mira de Amescua, también de temática religiosa y, además, indubitadas (17/12/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1ª	<i>El arpa de David</i>	Mira de Amescua	0,8852
2ª	<i>La mejor espigadera</i>	Tirso de Molina	0,9432
3ª	<i>El esclavo del demonio</i>	Mira de Amescua	0,9436
4ª	<i>La rueda de la Fortuna</i>	Mira de Amescua	0,9479
5ª	<i>La casa del tahúr</i>	Mira de Amescua	0,9532
6ª	<i>El arco de paz del cielo</i>	Alejandro Arboreda	0,9587
7ª	<i>El mudable arrepentido</i>	Matos Frago	0,9588
8ª	<i>El hijo pródigo</i>	Lope de Vega	0,9597
9ª	<i>El capitán Jepté</i>	Mira de Amescua	0,9641
10ª	<i>El vencimiento de turno</i>	Manuel del Campo-Calderón	0,9650
11ª	<i>El pastoral albergue</i>	Lope de Vega?	0,9683
12ª	<i>Polifemo y Circe</i>	Mira-Montalbán-Calderón	0,9710
13ª	<i>El primer conde de Flandes</i>	Mira de Amescua	0,9725
14ª	<i>El rico avariento</i>	Mira de Amescua	0,9734
15ª	<i>Las venganzas de amor</i>	Francisco de Medrano	0,9739

16 ^a	<i>La de los lindos cabellos</i>	Antonio Mesa	0,9761
17 ^a	<i>Triunfo y venganza de amor</i>	Agustín de Salazar	0,9784
18 ^a	<i>El pastor Fido</i>	Solís-Coello-Calderón	0,9789
19 ^a	<i>Tesis y Peleo</i>	José de Bolea	0,9800
20 ^a	<i>San Bernardo Abad</i>	Bances Candamo	0,9827

Lo mismo ocurre con *El divino Jasón*, aunque con bastante menos fuerza (17/10/2023):

Posición	Título	Atribución tradicional	Distancia
1 ^a	<i>Las pruebas de Cristo</i>	Mira de Amescua	0,8144
2 ^a	<i>La imagen del Sacramento, San Juan de Dios</i>	Sebastián Antonio Gadea	0,8388
3 ^a	<i>La jura del Príncipe</i>	Mira de Amescua	0,8388
4 ^a	<i>La Inquisición</i>	Mira de Amescua	0,8529
5 ^a	<i>Triunfo y venganza de amor</i>	Agustín de Salazar	0,8567
6 ^a	<i>La toma de Buda</i>	Juan de Montenegro	0,8584
7 ^a	<i>La fe de Hungría</i>	Mira de Amescua	0,8586
8 ^a	<i>La restauración de Hungría</i>	Antonio de Ayala	0,8587
9 ^a	<i>Los tres mayores imperios: el cielo, el mar y el abismo</i>	Pablo Polop y Valdés	0,8591
10 ^a	<i>La cena de Baltasar</i>	Calderón de la Barca	0,8603
11 ^a	<i>Con música y por amor</i>	Antonio de Zamora	0,8608
12 ^a	<i>El mayor de los milagros</i>	Tello-Meneses	0,8610
13 ^a	<i>El laberinto de Creta</i>	Tirso de Molina	0,8664
14 ^a	<i>El honor en el suplicio</i>	José de Arroyo	0,8699
15 ^a	<i>Nuestra Señora de los Remedios</i>	Mira de Amescua	0,8703
16 ^a	<i>Las glorias del mejor siglo</i>	Antonio de Céspedes	0,8743
17 ^a	<i>La sibila de Oriente</i>	Calderón de la Barca	0,8756
18 ^a	<i>El primer templo de España</i>	Herrera y Ribera	0,8757
19 ^a	<i>Los triunfos del amor en pan</i>	Desconocido	0,8764
20 ^a	<i>La conquista de Santa Fe de Bogotá</i>	Fernando Orbea	0,8770

El caso de *La adúltera perdonada* es curioso, puesto que, si lo hubiera escrito Mira y se le hubiera asignado a Lope de Vega por las causas habituales, habría sido un cambio de atribución demasiado temprano. Con el título *El adulterio de la esposa* lo representó Juan de Morales Medrano en la fiesta del Corpus Christi madrileño de 1608 (8 de junio), junto al auto *El caballero del Fénix*, también atribuido en la documentación a Lope de Vega. Asimismo, el corregidor de Madrid, en un auto del 17 de abril de ese mismo año, ordenaba a los autores Juan de Morales Medrano y Alonso Riquelme que entregasen en un día los autos que tenían que representar en el Corpus para ser aprobados por el Ordinario y que se preparasen los carros con las «trazas y apariencias» necesarias. Así, el día 2 de mayo Juan de Morales presentó las apariencias para sus dos autos, y para *El adulterio de la esposa* propuso que en un medio carro

en lo alto ha de haber una nube o globo que se abra en cuartos a modo de azucena que sea bastante para que quepan tres personas dentro: ha de estar pintado de azul y estrellas, en este medio carro ha de haber pintados algunos pesos y llamas de fuego porque es el carro de la Justicia divina. (DICAT)

Y que en otro medio carro

ha de haber en lo alto un trono a modo de capilla o iglesia, porque aquí se ha de representar la iglesia: ha de haber un dragón de siete cabezas, si pudiese ser, echando fuego por las bocas, y si no pudiese ser vivo, sea pintado: esta capilla ha de ser bastante para que en ella esté una mujer sobre este dragón. En este medio carro ha de haber dos bofetones que salgan con dos hombres hasta la mitad de los carros y los vuelvan arriba. (ídem)

Se tiene constancia de otro auto, fechado el 12 de junio, en el cual el comisario de las fiestas del Corpus madrileño, don Diego López de Ayala, el corregidor don Gonzalo Manuel y los regidores Luis de Valdés y Gabriel de Alarcón, junto con los comisarios, daban a Juan de Morales, además de los seiscientos ducados de sueldo por la representación de los autos, otros cien ducados de joya porque superó a Riquelme «en personajes y vestidos» con el auto *El adulterio de la esposa* (ídem).



Figura 12. Reconstrucción para la representación del auto *La adúltera perdonada*.

Otro factor a tener en cuenta es que el único testimonio conservado de *La adúltera perdonada* es un manuscrito-copia de don Francisco de Rojas en el que asegura haberlo copiado del original de Lope (BNE, MS/17262).

De *El divino Jasón*, en cambio, no tenemos ninguna noticia documental y solo ha llegado a nosotros en un manuscrito que probablemente pertenezca al siglo XVIII.

Dado que el análisis de los dos autos sacramentales es complicado y su atribución no ha sido estudiada desde la filología tradicional, consideramos que la estilometría podría tener razón y que sus autores no fueran ni Lope ni Calderón, ya que no están presentes en las tablas de distancias y la relación de los textos con el accitano es significativa. Creemos que, si *La adúltera perdonada* fuera de Lope, su nombre y algunas de sus obras aparecerían en cada uno de los puestos de la tabla de distancias de estilometría, ya que fue el autor más prolífico y, por consiguiente, el que más alimenta el corpus textual de ETSO. Pero, por otro lado, los datos documentales, que son bastante tempranos, podrían ser pruebas de la autoría lopesca. Además,

hemos sido testigos de las limitaciones de la herramienta con determinado tipo de obras, y estas podrían no ser una excepción y encontrarse vinculadas a Mira por su temática y composición.

Es difícil extraer conclusiones de un aspecto tan complejo como la autoría de textos que parecen mal atribuidos. Aunque la pretensión de este capítulo era presentar un estado de la cuestión de los problemas de atribución textual a los que nos enfrentamos cuando atendemos el teatro de Mira de Amescua, nos hemos encontrado con algunos elementos significativos que han orientado la clasificación de las obras que más adelante se reflejará en el catálogo del capítulo 4. En primer lugar, hemos mantenido en el corpus dramático amescuano *La adúltera virtuosa*, pero con dudas respecto a la posible autoría de Andrés de Claramonte, y todas las comedias que son dudosas en el análisis estilométrico, la mayoría víctimas, posiblemente, de una compleja transmisión que ha derivado en textos deturpados o en refundiciones tardías. En segundo lugar, hemos desestimado la autoría miramescuana de *El caballero sin nombre* y *El santo sin nacer y santo sin morir*, que consideramos de Tirso de Molina y Alonso Remón, respectivamente. En tercer lugar, hemos añadido al corpus la comedia de *El ingrato*, que estaba atribuida a Lope de Vega y parece escrita por nuestro autor; sin embargo, *El mejor tutor es Dios* y *Ya anda la de Mazagatos* nos generan dudas, igual que los autos sacramentales *La adúltera perdonada* y *El divino Jasón*, cuya paternidad no nos atrevemos a aventurar. En todo caso, sería conveniente una revisión exhaustiva de cada una de las piezas, sobre todo en cuanto a aspectos textuales se refiere.

Capítulo 3

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

3.1. La censura sobre los textos atribuidos a Mira de Amescua (siglos XVII y XVIII)

La historia de la literatura en España ha estado marcada por la censura, es decir, por las fuertes presiones políticas y eclesiásticas que han afectado siempre a la creación literaria, y en especial al teatro, sometido desde muy temprano a una estricta vigilancia por parte de las autoridades.

Para entender por qué sucede esto con el género dramático, tenemos que remontarnos a mediados del siglo XVI, concretamente a 1559, cuando el Inquisidor General Fernando de Valdés y Salas elaboró un *Índice de libros prohibidos*, por el cual el teatro –y el resto de los géneros literarios– tuvieron que prestar mayor atención a la doctrina y al decoro. Otro momento clave –decisivo, desde mi punto de vista– se produjo a finales del mismo siglo con el «nacimiento, desarrollo y auge de la Comedia Nueva» (Urzáiz Tortajada, 2019), cuyo modelo plasmó Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*³⁹ y que convirtió en un fenómeno de masas a un género que, por su naturaleza escénica, calaba con mayor facilidad en las mentes de las personas iletradas, llegando a amplios sectores de la sociedad y no solo a una minoría culta. No debemos olvidar que el punto de partida de la literatura fue la oralidad y que, mediante las dotes memorísticas y dramáticas de los rapsodas y aedos en la Antigüedad, pudo llegar a los oídos de una civilización que aún no conocía la escritura; el teatro –y por supuesto el teatro clásico– fue una herencia de esa literatura oral, un recital que iba más allá de unos pocos privilegiados alfabetizados e invadía el espíritu del pueblo. Precisamente por esta facilidad de llegar a los ciudadanos, los órganos de poder no solo lo vigilaron, sino que también lo emplearon como instrumento de propaganda, de ostentación y de celebración (Vega García-Luengos, 2019: 88), pero siempre guardando que no se saliera de este camino y no contuviera nada peligroso.

Cabe pensar en la censura como un fenómeno que provocó el «anquilosamiento del pensamiento hispano durante el siglo XVII» y «el distanciamiento que se produjo, también durante este siglo, con respecto al pensamiento europeo» (Pinto Crespo, 1989; Urzáiz Tortaja, 2009a: 129), pero el hecho de que la época de mayor esplendor de nuestra literatura (el Siglo

³⁹ Se desconoce la fecha de composición; se ha especulado con la posibilidad de que se redactara durante el año de 1608, pero la única certeza de que disponemos es que el testimonio más antiguo conservado salió de la imprenta madrileña de Alonso Martín en los primeros días de febrero de 1609. Aunque existen otras poéticas teatrales de los siglos XVI y XVII –como la *Propalladia* de Torres Naharro (1517) o el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva (1606-1609)–, Lope de Vega echa mano aquí de su grandeza como poeta para elaborar un artefacto literario, pero al mismo tiempo crítico, que recoge los logros de épocas pasadas y proyecta el futuro, dando forma al teatro en su etapa más brillante, un período que, más o menos, podríamos situar entre 1580 y 1680.

de Oro) coincida con la de mayor influencia censoria podría significar que se hubiera convertido en un aliciente creativo para nuestros autores, quienes tuvieron que buscar nuevas formas de escritura que sortearan los impedimentos de una censura que, por otro lado, no tenía muy claros sus objetivos. La censura áurea se caracterizaba por su falta de objetividad, carente de unas reglas que permitieran a los censores evaluar las piezas a partir de unos criterios fijados. Sin embargo, no eran los censores los más afectados por esta circunstancia, sino los propios autores, quienes, a falta de una guía de los contenidos a evitar, tenían que ingeniárselas para ejercer un modo de escritura que no hiriera la sensibilidad de los órganos con potestad para censurar, dando lugar a lo que denominamos *autocensura*, pues el escritor se convertía en «censor de sí mismo» (Florit Durán, 2017: 27) cuando pensaba detenidamente lo que iba a escribir sobre el papel y, una vez escrito, lo releía, tachaba y cambiaba.

En líneas generales, podemos establecer que los temas perseguidos hacían referencia, fundamentalmente, a cuestiones relacionadas con la fe, la moralidad, el sexo, la religión, las críticas a los poderosos, etc. Comprobaremos más adelante que había que tener especial cuidado con las escenas en las que se producía una mezcla de lo sagrado con lo profano –*non miscere sacra profanis*–, la divinización de las damas –comparándolas con ángeles–, las comedias hagiográficas o de santos, las referencias a personajes históricos y, por tanto, las comedias históricas, los parlamentos de los graciosos –que solían esconder fuertes críticas en forma de burlas–, y con otros muchos detalles que veremos más tranquilamente en el análisis de las comedias miramescuanas.

A pesar de la arbitrariedad con que se evaluaban las obras, la censura fue desarrollando nuevas herramientas de control, y así, en 1608, llegó la primera regulación general para el proceso de censura, las Ordenanzas Primeras del Teatro, que hacían recaer en el Consejo de Castilla la censura previa de cualquier espectáculo teatral a través de la figura del Juez Protector de Comedias, encargado de mandar examinar y dar licencia⁴⁰. A partir de este momento, el proceso de esta censura preventiva sería el siguiente:

1. El dramaturgo, si se trata de un texto de estreno, concluye su obra, prepara un manuscrito limpio de ella, –bien personalmente, bien encargándolo a un copista profesional, o a una persona de su confianza–, y lo entrega al director de la compañía de cómicos, el conocido en el Siglo de Oro con el marbete de ‘Autor de comedias’, que habría de asumir la misión de efectuar el montaje de la misma en el lugar teatral público correspondiente, aquel en el que dicha compañía prestase en esos momentos sus servicios. El autor previamente habría encargado al dramaturgo la pieza, o habría aceptado negociar con él las condiciones económicas que permitiesen el estreno de la misma. Caso de no ser texto nuevo, recién compuesto el director simplemente se

⁴⁰ Suele asociarse esta reglamentación con una escena del *Quijote* (1605) en la que el cura pide que se cree la censura teatral: «Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinara todas las comedias antes que se representasen (no solo aquellas que se hiciesen en la Corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y desta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquellos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende» (Cervantes, 1605: 497).

limitaría a elegir la comedia que deseaba poner en escena, al igual que las piezas breves que habrían de acompañar al espectáculo.

2. El autor de comedias prepara el texto para la representación, lo ‘peina’, eliminando partes y diálogos que no considera pertinentes, y acomodando todo a la agrupación teatral de la que es cabeza. También prepara las piezas breves complementarias, las que habrían de dar forma a la función, junto a la comedia; y efectúa el reparto de papeles entre los cómicos que tiene contratados y trabajan para él. Dicho reparto debe ser especificado en el manuscrito, en la parte inicial de la comedia, aquella en la que figura la relación de personajes, el conocido como *Dramatis personae*, situando el nombre de cada actor junto al nombre del personaje al que le haya correspondido del cuerpo.
3. El autor se dirige al Consejo de Castilla, dentro del cual ha sido nombrada una persona que ocupa el cargo de Juez Protector de Comedias, que es quien tiene las competencias en materia de teatros. A él ha de entregar el manuscrito de la pieza que se pretende escenificar, preparado para el montaje, y con toda la información, que previamente ha sido dispuesta, sobre la función, y sus piezas breves adyacentes, y los actores que habrían de intervenir en el espectáculo.
4. El Juez Protector de Comedias, miembro del Consejo de Castilla, remite el manuscrito de representación a las personas encargadas de su censura. Esas personas serán normalmente, por un lado, el representante de la diócesis, que hará la censura previa eclesiástica (rarísimas veces inquisitorial) y, por otro, el censor civil. [...]
5. Los censores examinan el texto de la comedia, y redactan un breve informe en el que manifiestan su acuerdo o desacuerdo con la representación de la pieza, que culmina con la fecha y su firma [...].
6. El Juez Protector de Comedias, a la vista de esos informes, concede o deniega el permiso, la licencia, de representación solicitado. Lo hace por escrito [...].
7. El autor de comedias retira la licencia de representación del Consejo de Castilla y, con ella en su poder, puede proceder a iniciar los ensayos previos al estreno de la función. (Florit Durán, 2017: 30-32)

Florit Durán hace referencia en el cuarto paso a la presencia de la Iglesia Católica en el proceso censorio. Hay quienes no estarían de acuerdo con esta afirmación porque, en la teoría, la tarea de la censura previa la llevaban a cabo un órgano y una figura civiles, el Consejo de Castilla y el Juez Protector de Comedias; pero en la práctica no era exactamente así, pues una de las personas a las que el Juez Protector enviaba el manuscrito de la pieza para su evaluación solía pertenecer a la Iglesia, al Santo Oficio de la Inquisición, o a ambas. Así, era habitual que la censura previa eclesiástica la llevara a cabo el representante de la diócesis, es decir, el Ordinario, a veces inquisidor. Por consiguiente, aunque no de manera oficial, la Iglesia sí tenía representación en la censura preventiva del teatro, hasta que en 1725 esta salió de la jurisdicción civil del Consejo y fue a parar «oficialmente a la Inquisición, en virtud de una Real cédula promulgada por Felipe V» (Cañas Murillo, 2012: 43).

El Santo Oficio jugaba otro papel importante en todo este procedimiento: al igual que ocurría con la lectura de un libro (un libro impreso podía ser prohibido en cualquier momento), si alguien del público veía en el espectáculo algo que no le gustara o que pudiera suponer un insulto o una amenaza a los valores, podía denunciarlo, y la Inquisición estaría en la obligación de prohibir la escenificación con el fin de arrebatarse el texto al *autor* y proceder a un examen

más minucioso por parte de sus calificadores. Veremos algún ejemplo de esto en una refundición de *El esclavo del demonio*, *Lo que es ser predestinado*, y en *El negro del mejor amo*.

Con el tiempo, los enemigos del teatro se fueron dando cada vez más cuenta de su carácter vivo, de su continua transformación, y sobre todo cayeron en la cuenta de que en una puesta en escena no solo tienen importancia las palabras, sino también el tono, los gestos o los movimientos que las acompañan, capaces de cambiar radicalmente su intención. A este respecto, Florit Durán indica lo siguiente:

es este carácter vivo del espectáculo el que lo marca de modo decisivo y lo que más perturbó y desesperó a los censores, a quienes no se les ocultaba que si bien podían tachar o eliminar los pasajes escritos que les parecieran inmorales o contrarios a la Fe y buenas costumbres, les resultaba imposible censurar los signos paraverbales que tanto les irritaban: acciones y ademanes livianos, meneos torpes y deshonestos, gestos provocativos, es decir, todo aquello que los actores añadían libre e inevitablemente durante la representación y que no estaba en el texto, impregnando de intención hasta los pasajes más inocentes. (2017: 40-41)

La censura previa a partir de la simple lectura del texto dejó de ser suficiente, por tanto, y un decreto de 1615 terminó de fijar el proceso iniciado en 1608 y obligó al Consejo de Castilla a asistir a una representación particular antes de dar licencia. Sin embargo, esta medida tampoco contentó a quienes veían en la puesta en escena una fuerte peligrosidad ocasionada por su índole cambiante y por no ser ninguna igual que la anterior. Por ello, medio siglo más tarde, en 1666, el Consejo de Castilla acordó una nueva censura sobre el montaje, pero esta vez posterior a la concesión de la licencia, en la que el censor y el fiscal tendrían que acudir al lugar de representación para asegurarse de que no se decía lo prohibido y no se confería a las voces de los personajes una intención perniciosa en contra de lo establecido. Estas normativas son el motivo por el que en numerosas aprobaciones se emplean las muletillas «reservando a la vista» (*Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La casa del tahúr*, *El mártir de Madrid*) u «observando no se diga...» (*La desgraciada Raquel*); los censores aprobaban la representación de la pieza a expensas de lo que pudiera ocurrir en el corral de comedias.

La naturaleza escénica del género teatral fue la clave para que fuera considerado el centro de las inquietudes religiosas y morales, pero no hizo que se zafara de la otra forma de control, el llevado a cabo sobre los textos para su impresión. Parece que la censura era más estricta con la escenificación que con las ediciones, y en numerosas ocasiones se concedió la licencia para la imprenta y no para el escenario; aun así, se generó cierta polémica al respecto, ya que había quienes veían en las palabras escritas un riesgo mucho mayor que en las palabras dichas, pues estas últimas son efímeras y se las lleva el viento —«palabras aladas» las denominaría Homero—, mientras que las otras pueden vivir eternamente sobre el papel. «En los libros, las palabras cristalizan» (Vallejo, 2019). ¿Cuál de los dos medios, entonces, habría sido más peligroso para la difusión de ideas? Los libros invitaban a una lectura reflexiva, con ellos las palabras se masticaban y asimilaban, mientras que la escena podía conferir al lenguaje una intencionalidad de la que carecía, además de alcanzar el entendimiento de mayor número de personas. Lo cierto es que ambos eran vistos como algo muy perjudicial. Quizá el libro fue, desde más antiguo, un

instrumento literario muy perseguido, protagonista de los *Índices* de la Inquisición, que hacían que las librerías y bibliotecas tuvieran que ser revisadas periódicamente y que los libreros tuvieran que llevar un meticuloso registro de los ejemplares que vendían y de las personas que los adquirían. Los volúmenes que lograban salir a la luz y mantenerse en ella llevaban en sus primeras páginas –junto a otros preliminares como la tasa, el privilegio, la fe de erratas o el prólogo– su correspondiente aprobación, aunque a menudo encontramos simplemente la expresión «con licencia».

En definitiva, el teatro se leía y se representaba, y tanto los libros como los espectáculos fueron vistos por moralistas conservadores como instrumentos para perpetuar el mal. En 1625 se decretó una suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas en Castilla que duró hasta 1635. Esta prohibición llegó en un momento de gran auge y provocó el estancamiento en la impresión de algunas colecciones, como las *Partes* de Lope de Vega, pero también suscitó numerosos trucos, falsificaciones de las indicaciones tipográficas y publicaciones clandestinas, en su mayoría de muy baja calidad y con falsas e interesadas atribuciones de las obras. «Al finalizar la suspensión se produjo una mayor producción de partes de comedias y una gran proliferación de volúmenes particulares, explicable en parte por el deseo de los poetas de poner las cosas en su sitio» (Urzáiz Tortajada, 2009a:143). En 1644 una orden de Felipe IV disponía que se prohibieran casi todas las comedias representadas y publicadas hasta entonces; con motivo de su fallecimiento, en 1665 se prohibió la representación de comedias, y en 1666 se pidió desde Madrid al Consejo de Castilla que se volvieran a autorizar los montajes teatrales por ser el medio de vida de buena parte de la población y por la atención a la beneficencia⁴¹.

A pesar de la continua presión que existía sobre el género teatral y del perfeccionamiento en su vigilancia, se pudo evitar su censura *in totum* gracias a su utilidad como instrumento del poder, que hizo que se fuera ajustando a las pretensiones de las clases dominantes. Asimismo, los censores no siempre tenían la mano muy firme porque, en muchos casos, eran también dramaturgos y tenían relaciones de amistad con los escritores de las piezas que examinaban; incluso, en ocasiones, llegaron a realizar cambios de índole literaria en el texto que nada tenían que ver con su labor civil, tal y como se verá en el análisis de *La desgraciada Raquel*. Otro motivo por el que los censores no se mostraban muy duros con las obras que iban a parar a sus manos tenía que ver con la abundante producción teatral de la época; no daban abasto, y eso hizo que su tarea se fuera convirtiendo en algo «mecánico y rutinario, despachando las más de las veces el encargo con la afirmación de que la obra no contenía nada contra la fe ni las buenas costumbres» (Urzáiz Tortajada, 2009b: 159).

Casi todos los grandes dramaturgos del Siglo de Oro (Lope, Montalbán, Calderón, Mira, etc.) tuvieron problemas con la censura. Gracias al trabajo de numerosos investigadores, la base de datos CLEMIT (*Censuras y Licencias en manuscritos e Impresos Teatrales*), dirigida por Héctor Urzáiz Tortajada, ha logrado reunir un corpus documental amplísimo que muestra la influencia de la censura en el teatro áureo, ofreciendo tanto listas de censores, dramaturgos y obras –manuscritas o editadas– como un análisis detallado de las censuras de cada pieza. En el caso de Mira de Amescua, dado que no se llegaron a publicar las partes de sus comedias, las

⁴¹ Para más información acerca de la censura sobre los libros, véase el artículo de Héctor Urzáiz Tortajada «El libro áureo: un tótem cultural frente a los *Índices* de la Inquisición» (2009a).

únicas censuras con que contamos en versiones impresas pertenecen a sueltas y a colecciones de varios poetas. La censura de las sueltas resulta más interesante porque está hecha de cara a una representación (ejemplo de ello son *El conde Alarcos* o *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*), mientras que la de los volúmenes colectivos es –como vimos anteriormente– una aprobación para su impresión o una simple locución. Estas últimas licencias son textos muy semejantes que encontramos ya impresos en el libro, de modo que lo normal es que no presenten ningún tipo de objeción.

A continuación, se recogen únicamente las censuras de representación, que van a servir, junto a la segunda parte de este capítulo, para dar forma al recorrido del teatro miramescuano sobre los escenarios de la época. Su huella la encontramos en las sueltas de *El conde Alarcos*, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* y *Vida y muerte del falso profeta Mahoma* y en manuscritos de textos que se le han atribuido, donde se incluye una refundición –titulada *Lo que es ser predestinado*– de la que se ha considerado su mejor obra, *El esclavo del demonio: La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* o *La segunda de don Álvaro*; *La desgraciada Raquel* o *La judía de Toledo*; *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*; *La casa del tahúr* o *En la casa del tahúr poco dura la alegría*; *Lo que le toca al valor*, *El Príncipe de Orange*, *El rebelde a beneficio* o *Ingrato a quien le hizo bien*; *El mártir de Madrid* o *No hay mal que por bien no venga*; *El más feliz cautiverio* o *los sueños de José*; *El erario y monte de la piedad*; *El negro del mejor amo*; *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*; *Obligar contra su sangre*; *Vida y muerte de San Lázaro* o *El rico avariento*; y *Lo que es ser predestinado* (refundición).

3.1.1. Censuras en impresos

El conde Alarcos

La comedia *El conde Alarcos* se encuentra publicada en la *Parte 5* de *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Pablo de Val, 1653). Se conservan también numerosas copias sueltas, dos posiblemente del siglo XVII, pero es la del siglo XVIII, conservada en la BHM (Tea 1-15-2a), la que contiene intervenciones de la censura.

Esta suelta, titulada *El Conde Alarcos. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua*, presenta acotaciones escénicas, versos atajados y correcciones, banderillas con enmiendas al texto e, incluso, aparece suprimido el final de la comedia y sustituido por texto manuscrito en cuatro hojas añadidas –ocho folios–, dos de una mano y dos de otra, indicado mediante un asterisco. Tras estas hojas manuscritas, se encuentran las correspondientes diligencias de aprobación de la obra en 1755 (validadas en una posterior revisión de 1770):

Madrid, 2 de abril de 1755.

Pase al censor y fiscal de comedias, con cuya censura se traiga.

Luján. [rúbrica]

Señor, esta comedia de *El conde Alarcos* puede ejecutarse, porque no contiene reparo alguno que pueda embarazarlo, si Vuestra Ilustrísima fuere servido conceder el permiso.

Madrid y abril 3 de 1755.

Nicolás González Martínez. [rúbrica]

Señor, omitidos dos versos y unas palabras, y diciéndose en su lugar lo que está puesto o su equivalente, puede representarse esta comedia, si fuese del agrado de Vuestra Ilustrísima, salvo etcétera.

Madrid, 3 de abril de 1755.

Antonio Pablo Fernández. [rúbrica]

Madrid, 3 de abril de 1755.

Precediendo la licencia correspondiente del maestro vicario [?], ejecútese como dice el fiscal.

Luján.⁴² [rúbrica]

Madrid, 5 de junio de 1770.

Ejecútese según queda corregida.

Barcia. [rúbrica]⁴³

La mayor parte de las anotaciones hechas a lo largo de todo el impreso y los ocho folios manuscritos que proponen finales alternativos de la comedia están efectuados, casi con total seguridad, por las mismas manos, ya que las letras (de trazado redondeado y bastante características) son muy similares. Asimismo, los interventores parecen ser dos personas diferentes y, por el tipo de intervenciones que realizan, así como por las cruces potenciadas que aparecen en un buen número de folios, debemos suponer que eran *autores* de comedias y no censores.

De acuerdo con estas evidencias, la censura apenas habría actuado sobre el texto de la comedia más allá de la advertencia de Antonio Pablo Fernández, «Omitidos dos versos y unas palabras, y diciéndose en su lugar lo que está puesto o su equivalente», que indica que su mano participó en la corrección del texto para tachar y sustituir algunos elementos que no eran de su agrado.

Llama la atención que el argumento de la obra, un tanto escabroso, no fuera un estorbo a la hora de pasar la censura, quizá porque el romance del conde Alarcos, en el que se basa, estaba muy asimilado en la época y se había convertido también en fuente de inspiración para otros dramaturgos como Lope de Vega o Guillén de Castro. En la comedia de Mira, la Infanta, enamorada del Conde, urde un plan para acabar con la esposa y la hija de este –Blanca y Blancaflor, respectivamente– y poder contraer matrimonio con él. Todo lo consigue mediante engaños, sobre todo hacia su padre, el Rey, que, tal y como estamos acostumbramos a ver en otras comedias del guadijeño, es un personaje sin voluntad, un títere en manos de alguien, en este caso de la Infanta. Al final de la obra, se descubre toda la verdad y, como es habitual, el feliz desenlace se forma con varias parejas: el Conde y Blanca, el Rey y Blancaflor.

La trama es compleja, pero no presentó, al menos en el siglo XVIII, grandes problemas con la censura. Es realmente complicado saber cuáles son esos dos versos y palabras a las que Antonio Pablo Fernández hace referencia, pues a la dificultad de localizar palabras sueltas que pudieran creerse peligrosas o inmorales hay que sumarle el hecho de que los nuevos términos

⁴² Es habitual que algunos censores firmen únicamente con su apellido, lo que imposibilita en buena parte su identificación; gracias a la caligrafía y a la rúbrica, podemos distinguirlos y saber cuándo se trata de la misma persona.

⁴³ Hay que tener en cuenta, dado que estas notas de censura son posteriores a 1725, que en estos momentos la censura previa ya recaía sobre la Inquisición.

que las reemplazan aparecen añadidos dos veces con letras diferentes, lo que podría reflejar dos situaciones: que las hubiera escrito en un primer momento el censor y, posteriormente, el *autor* las repitiera para dejar constancia de que esos cambios se efectuarían en la representación de su compañía, o bien que fueran de parte de un primer *autor* y los duplicara el segundo por el mismo motivo, para plasmarlos en su propia propuesta.

Al comienzo del primer acto, unas palabras del gracioso Gil dirigidas a la villana Bartola la acusan de ser familiar del Diablo, y van acompañadas de un juramento a Dios en referencia a la apariencia física de la Infanta en comparación a la de Bartola. Dicho juramento aparece tachado:

¡Y a fe de Gil que la dama
que lo pregunta no es fea!
¡Bartola de Belcebú:
juro a esta cruz –¡vive Dios!–
y vuelvo a jurar por Dios:
es más hermosa que tú...! (vv. 83-88)⁴⁴

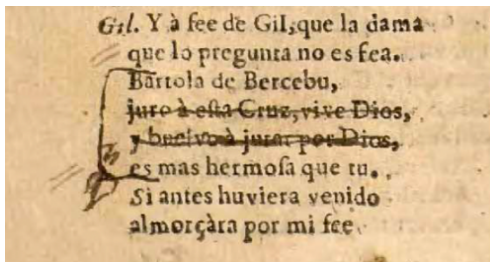


Figura 13. f. 3v (BHM, Tea 1-15-2a)

En el folio 6r hay varias palabras atajadas y reemplazadas que podrían haber estado en el punto de mira del censor. Bien es cierto que al margen del folio hay una cruz potenziada, lo que sin duda indica la intervención de un autor de comedias en él, pero estamos ante uno de los casos que se han mencionado con anterioridad: el de un verso tachado cuya alternativa aparece escrita dos veces con distintas caligrafías.

BLANCA [...] La infanta, al fin, nos la cría
 porque ya **ha sido gozosa** (ha sabido gustosa)
 que soy tuya; y soy dichosa... (vv. 409-411)

BLANCA Es ciega desconfianza,
 que es un ángel soberano (de dueño tan soberano).
 Vuélveme a dar esa mano. (vv. 435-437)

BLANCA [...] ¡Ay, esposo! ¡Ay, dueño **amigo** (mío)!
 ¡Cómo me has dejado lleno
 el corazón de veneno! (vv. 459-461)

⁴⁴ En las transcripciones, se resaltan en negrita los versos atajados en el texto.

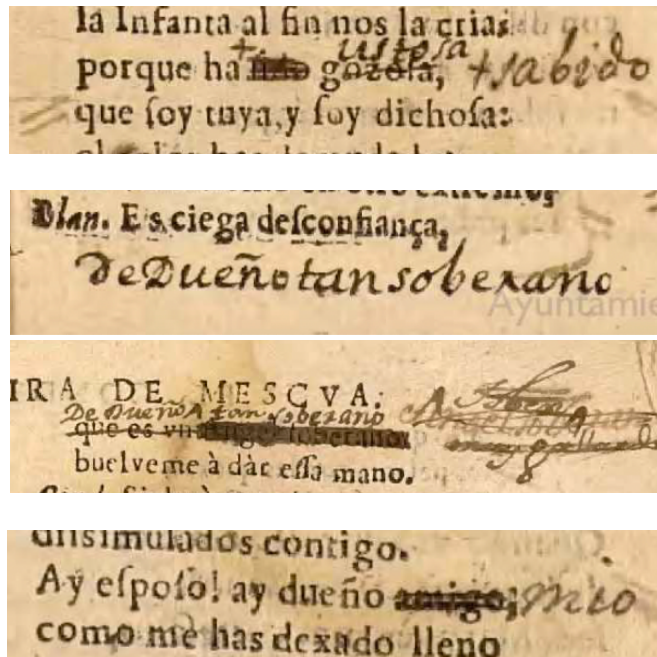


Figura 14.. f. 6r (BHM, Tea 1-15-2a)

En primer lugar, la expresión «ha sido gozosa» se sustituye por «ha sabido gustosa». La palabra «gozosa» tiene numerosas acepciones a lo largo de la historia; la más común expresa júbilo, pero también puede emplearse con cierta connotación sexual o religiosa. En este contexto se refiere a la conformidad por parte de la Infanta en cuanto a la relación amorosa entre Blanca y el Conde, pero cabe la posibilidad de que el censor prefiriera sustituirla por otra palabra más sencilla y menos problemática; además, se aprecia una clara intención por mantener intacta la esencia del verso, diciendo lo mismo con adjetivos similares, pero se añade una sílaba más que altera la métrica, motivo también por el cual parece más obra de un censor que de un *autor* profesional, aunque, por supuesto, no puede descartarse esta posibilidad.

En segundo lugar, se da un caso con muchas probabilidades de ser obra del censor: «que es un ángel soberano» se tacha y reemplaza por «de dueño tan soberano». En este parlamento, el Conde, después de descubrir los sentimientos de la Infanta hacia él, le expresa a Blanca su preocupación por que eso no derive en algún pesar, a lo que Blanca responde que se trata de una desconfianza sin fundamento porque la Infanta es un «ángel soberano». Aunque todo el verso aparece tachado, es prácticamente ilegible esta locución, a cuyo lateral aparecen escritas algunas expresiones también tachadas, entre las que puede leerse «muy gallardo». En cuanto al verso que suplanta al original, aparece escrito dos veces por manos distintas, una al final de la columna izquierda y otra al comienzo de la derecha. La eliminación de la expresión inicial puede deberse a la censura relacionada con la *donna angelicata*, es decir, la divinización o comparación de la dama con un ángel. Marco Presotto, en su artículo «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)», publicado en *Talia*, dice lo siguiente:

Otro aspecto que recibe una especial atención a finales del siglo XVI es la referencia a la divinización de la dama, tópico de la tradición de amor cortés revitalizado por el motivo de la *donna angelicata* de la poesía renacentista italiana y que hace parte del vocabulario de toda la poesía amorosa de la época. Por lo visto, en varias comedias de estos años el censor exige la eliminación de la referencia a la dama como un ángel. (2019: 14-15)

El estudioso habla concretamente del caso de Lope de Vega y nombra algunos ejemplos de obras suyas en las que la comparación fue eliminada, como *Los embustes de Celauro*. Sin embargo, esta supresión la vemos también en otra comedia de Mira de Amescua, *Obligar contra su sangre*, cuando García dice: «Eres ángel / y serás de hoy más un cielo», versos que aparecen muy enfáticamente tachados en el manuscrito (BNE, MSS/18142). Es muy probable, por tanto, a pesar de que en esta ocasión nos encontramos ante una censura efectuada un siglo después, que la supresión de este verso fuera cosa del censor, sobre todo porque hacia el final de la comedia, en un parlamento enjaulado con un «no» escrito al margen, aparece tachado un verso que, en esta ocasión, diviniza a Blanca: «Blanca, su rostro divino».

En último lugar, la sustitución de «amigo» por «mío» cambia completamente la intencionalidad del verso, así como la métrica. En el soliloquio, Blanca se lamenta por celos del amor que siente la Infanta hacia el Conde, a quien llama «amigo». Quizá, esta palabra, que puede interpretarse como ‘amante’, no le gustara al censor.

A pesar de que la copia está repleta de intervenciones, solo destacan dos más: un verso que, seguramente, sea uno de los señalados por Antonio Pablo y una palabra que, de nuevo, pudo no sonarle del todo bien. Casi al final de la segunda jornada, en un largo parlamento, el Conde dice lo siguiente:

CONDE [...] ¿Cuándo, dime, mortal hombre
 dio vida, dio libertad
 a un dios pequeño? Que dioses
 son los reyes, que de rayos
 quiere Dios que se coronen.
 ¿Por cuál de estos beneficios
 me mandas hoy, rey, que corte,
 como Parca inexorable,
 la vida dichosa y noble
 de un ángel en hermosura,
 unión de las perfecciones
 que copió la Naturaleza
 para admirar a los hombres?
 ¡No llegues a ser cruel,
 rey famoso, aunque te enojés!
 Los hombres particulares
 pueden cometer traiciones,
 homicidios y crueldades;
 el rey, no. Ejemplo nos pone
 Dios en los mares y ríos... (vv. 1505-1511)

En este discurso del Conde, donde compara a los reyes con los dioses, todo el pasaje aparece enjaulado con varios *noes* escritos a los márgenes, pero el verso resaltado, «el rey, no. Ejemplo nos pone», es el único que está tachado. Lo curioso es lo que alguien anota debajo: «Los reyes no, que son dioses», con una caligrafía notablemente más descuidada que la que se aprecia en otras anotaciones y en las hojas finales, a cuyo lado puede apreciarse lo que parece una firma, pues es una palabra ilegible con una forma de las letras muy peculiar, con la inicial

un tanto rubricada; Sin embargo, parece ser una nota personal que no tiene por qué tener relación con la censura, pues solo enfatiza las palabras del Conde.

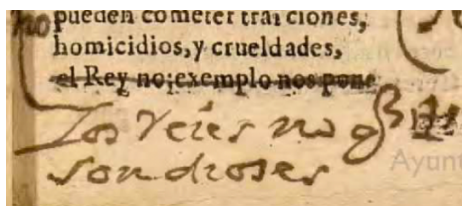


Figura 15. f. 13r (BHM, Tea 1-15-2a)

Finalmente, en un diálogo entre Gil y el Marqués, ya en el tercer acto, Gil expresa su deseo de convertir a Blancaflor en su esposa, pero el Marqués le recuerda que ya está casado:

MARQUÉS ¿No eres casado?
GIL Señor:
 que me **forzó**, alegré,
 una abuela que tenía,
 y catadme viudo, que es
 el remedio.

Aquí la palabra «forzó» se sustituye por «obligó». Podría ser decisión de alguna compañía, dado que «forzar» suele emplearse con el significado de ‘obligar a que se ejecute algo’ y no resulta *a priori* muy conflictivo, pero, de nuevo, el cambio altera la métrica, y quizá fuera el censor quien decidiera hacerlo por cuestiones que desconocemos, que bien podrían ser las acepciones de ‘violencia’ y ‘agresión sexual’ del verbo.

El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos

El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos es una comedia escrita en colaboración entre Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Mira de Amescua que se conserva en cinco sueltas y en dos colecciones de comedias: en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652) y en *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653). A pesar de que ninguno de estos testimonios presenta notas de censura –particulares, entiéndase, en el caso de las ediciones colecticias–, hemos podido saber gracias a determinados documentos que la obra se inscribe desde su comienzo en un contexto lleno de conflictos con la Inquisición. En contra de lo esperado, esto no debió de impedir que gozara de gran éxito sobre los tablados, al menos hasta comienzos del siglo XVIII (Bolaños Donoso y Madroñal, 2012: 13).

No se puede negar que el tema que trata es fácilmente censurable, un exorcismo basado en una historia real sobre la que Abraham Madroñal arrojó luz con el descubrimiento de un manuscrito del siglo XVIII, de 35 folios, perteneciente a la Biblioteca Bartolomé March de Madrid (hoy en Palma de Mallorca): *Breve relación de lo que ha sucedido con Catalina Díaz, la Rosela, vecina de Tembleque, desde que la trajeron a Madrilejos sobre si era endemoniada y el milagro que ocurrió con ella*. La hipótesis del investigador es que se realizó sobre un

original cercano a los hechos, copiado en 1604 por un testigo que tuvo la fortuna de presenciarlos (Madroñal, 2006: 665). En él se recoge fielmente el proceso de exorcismo que el licenciado Juan García, cura del manchego Madrilejos –actualmente conocido como Madrilejos, provincia de Toledo–, realizó sobre la endemoniada Catalina Díaz, la Rojela, en el mismo año de 1604 (ídem).⁴⁵

En la comedia, los dramaturgos tratan este caso –y no otros similares en los que participó el mismo cura⁴⁶–, pero, como es costumbre, se permiten ciertas licencias literarias. Así, Catalina está iniciando una relación amorosa con Mateo Lorenzo, quien va a pretenderla cuando se la encuentra presa de una extraña posesión; tras un intento de suicidio y un forcejeo con el cura, la dama queda inconsciente y, dándola por muerta, la encierran en una bóveda de la que es salvada por su enamorado. En el último acto es en el que se produce el exorcismo: el cura pone a los demonios que poseen a Catalina en un pleito en un tribunal eclesiástico, en el cual confiesan que el mal de ella se debe a que la matrona se olvidó de invocar al Espíritu Santo en su bautismo, de manera que el proceso culmina con el correcto bautizo de la afectada. El exorcismo es, sin duda, el aspecto más importante de la pieza, consistente en ponerle a Catalina una cruz, echarle agua bendita, hacerle señas sobre la frente, la boca y el pecho y obligarla a jurar en latín su devoción a la Santísima Trinidad; el remedio final es el bautismo, que curiosamente «no es dramatizado en el tablado, sino “dentro”, quizá para evitar posibles escándalos, críticas o censuras por parte de los espectadores» (Sánchez e Ibáñez, 2006: 346).

No sabemos si los espectadores tuvieron algún problema con la obra, pero los censores oficiales sí vieron muchos inconvenientes en la representación de la comedia, hasta el grado de solicitar su entera prohibición. Agustín de la Granja publicó dos censuras inquisitoriales conservadas en un único manuscrito probablemente del siglo XVIII, aunque, en origen, fueron dos dictámenes independientes:

- 1) «Censura de la comedia *El pleito entre el cura y el demonio*»; legajo 1514, expediente nº13.
- 2) «Censura de la comedia *El cura de Madrilejos*»; legajo 1514, expediente nº8. (AHN, *Inquisición*, legajo 1514). (Granja, 2006c: 681)

A continuación del segundo, el amanuense escribió los datos del lugar, la fecha y la firma del censor, pero fueron tachados por razones que desconocemos, de modo que no podemos saber quién fue el responsable o los responsables de las duras censuras que sufrió la obra y que la siguiente condena remató:

⁴⁵ Madroñal recoge la transcripción completa del texto en «Un documento inédito relacionado con la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*», trabajo que conforma uno de los apéndices del volumen VI del *Teatro completo* de Mira (663-680).

⁴⁶ Durante mucho tiempo se pensó que los milagrosos sucesos eran los mismos que se narran en la *Relación de un caso raro en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios en la villa de Madrilejos, a los 14 días del mes de octubre deste año pasado de 1607 por el padre Luis de la Torre, de la Compañía de Jesús*. Sin embargo, la exorcizada en este segundo caso fue María García y «despertó menos interés que el primero y no mereció, que sepamos, la atención de ningún dramaturgo» (Madroñal, 2006: 664). Al menos, el documento sirve para dejar constancia de que Juan García realizó varios exorcismos.

Por todo lo cual juzgo que esta comedia del cura de Madrilejos debe V.S. recogerla y prohibirla enteramente; y lo mismo cualquiera otro ejemplar suyo, por contener proposiciones injuiciosas, malsonantes, *piarum aurium* ofensivas y escandalosas. Así lo siento. (ídem)⁴⁷

No solo pide la retirada de la comedia de los escenarios, sino también de las librerías, imprentas u hogares con la recogida de «cualquiera otro ejemplar suyo». Según señala Granja, el examen debió de llevarse a cabo a partir de una edición suelta del siglo XVIII.

Son muchos los versos y pasajes atajados por el primer censor, pero es una desaprobación a la comedia en su globalidad lo que se propone; ya desde la primera acotación, la censura encuentra motivos para prohibirla. A continuación, ofrecemos nuestra transcripción del documento, cuyo original puede verse en el [anexo 5](#), tras su consulta en el Archivo Histórico Nacional:

La salida primera al tablado es una procesión encaminada a una ermita a decir una misa del Espíritu Santo con todas las circunstancias de procesión eclesiástica de cruces, pendón y cura, etc., y se advierte en la nota que los graciosos vayan vestidos de tales. Hecha la procesión se quedan en el tablado los que llevaban las cruces a tratar de amores con estilo bastante deshonesto, de suerte que la procesión que se forma para una misa es para empezar un entremés deshonesto.

La censura que a esto corresponde la tiene dada el expurgatorio, en la regla 15ª, por estas palabras: «se han de expurgar los escritos que ofenden y desacreditan los ritos eclesiásticos». Que las procesiones sean ritos eclesiásticos es tan cierto como antiguo; su antigüedad consta del Viejo y Nuevo Testamento, como largamente lo prueba Durán (*De rit. ecclesiae*, libro 2º, cap.10). Que sea rito eclesiástico consta del ceremonial de concilios y disposiciones pontificias, como luego se citarán algunos. Que los teatros desacrediten las procesiones se prueba de los fines de uno y otro: las procesiones o son festivas –alegrándose los fieles del triunfo de Cristo en la cruz– o son lúgubres –en las que pedimos perdón y misericordia de los pecados–, como dice el concilio augustano (capítulo 20), y por esto se lleva enarbolada la cruz, en señal de triunfo. Este es el fin de las procesiones, ¿y el de las comedias? ¿Y si la cruz la lleva el gracioso haciendo de sus gracias? ¿Y si sale con ella para hacer un entremés de torpezas? ¿Será este triunfo de Cristo o del Demonio? ¿Será pedir perdón a la misericordia o castigo a la justicia? No menos desacreditan en el modo el concilio maguntino (canon 31) de la forma de las procesiones, especialmente de letanías; dice, pues: «dejen los vestidos preciosos, vístanse de cilicio, anden descalzos si no lo impide la necesidad». Y estando el concilio mediolarense, añadido estas preciosas palabras: *in procesionibus omnes ordines graviter et modeste procedere debent, nemo ordinem deserat colloquiis exclusis sacris precibus operam dent, non e fenestris nec omnino e superiori loco insipient omni piae religiosaeque venerationes studio*. Este es el juicio que tiene formado la Iglesia en cuanto a la sustancia y modo de las procesiones; ¿y estarán estas poco desacreditadas con que el gracioso lleve la cruz, moviendo al auditorio a risa, liviandades y aun a torpezas, con las que llaman «graciosidades», para no tener en suspensión al teatro?

Tiene también la censura de irreverente o *sacra profanis*, pues la procesión es sagrada en el todo y en sus partes. En el todo, por su origen de las Divinas Letras, por su institución de la Santa Iglesia en el ceremonial de obispos, por la autoridad de Padres y concilios; en sus partes, la cruz –que es objeto de las procesiones– es santa, las personas que la componen principalmente son sagradas, por su orden, y es parte de las ceremonias de la misa, como en la pontifical y solemnes. Y las comedias

⁴⁷ Según Alfredo Vélchez, el edicto inquisitorial recogido por Granja data de 1771, y en 1790 entraría en el *Índice de Rubin de Ceballos* (1986: 212-213).

son profanas, no las puede tener por más la Iglesia; ella descomulga los representantes, no les quiere dar sepultura eclesiástica si antes de morir no abjuran formalmente del teatro (carta de don Modesto Christiani citando al Abate Clemente, fol. 3), luego es irreverente. Advierto que toda la primera jornada participa de las mismas censuras, porque continuando en toda ella citando la procesión, las cruces, y aun hablando de la misa, y tratando en ella de sus amores, virtualmente están mezclando lo sagrado con lo profano.

En el fol. 2, col. 1ª dice así: *no sé a cuál de las dos hermanas mirará el Comendador, que no hay parte de él humana ni divina donde deje de perseguirnos*. Esta proposición es blasfemia heretical, porque hace al Comendador compuesto de dos partes, divina una y otra humana, y un compuesto de dos partes –divina y humana– no puede ser si[no] solo con dos naturalezas, con unidad de supuesto, y este divino, que no puede convenir a otro que a Cristo; y así, o hace al Comendador Cristo o con otra unión hipostática: que cualquier extremo es herejía. Y que las dos partes –divina y humana– las refiera al Comendador está evidente en la proposición *ut iacet*, porque aquel relativo «de él» no tiene en todo el convento de quien hacer relación si solo del Comendador; luego de él habla y a él se atribuye el ser compuesto de las dos partes componentes.

En el fol. 3, col. 2ª, entre gracioso y graciosa, tratando con desprecio e irrisión el *Aleluya* y, convenidos en que cura los sabañones, concluye la graciosa: *perdidas tengo las plantas de callos y sabañones, alelúyamelos*. Esta proposición, con lo que a ella dispone y le precede, es supersticiosa, impía, temeraria, abusiva e irrisoria; y, a más de esto, está comprendida en la regla 16 del expurgatorio, donde dice: «débense expurgar cualesquier palabras de la Sagrada Escritura aplicadas impiamente para usos profanos, y más abajo: todos los lugares que tienen sabor de superstición». La palabra *Aleluya* es tanto de la Sagrada Escritura que, siendo voz hebrea, la conserva la Iglesia latina (*propter santonem auctoritatum*, dicen San Agustín y San Isidoro; y San Germano, in *Theoric.*, dice: «al significat Patrem; le, Filium; luia, Spiritum Santum»), en lo que se ve que *Aleluya* es expresión de la Santísima Trinidad y en sentir común de expositores se interpreta *laudate eum*, por lo que ni puede ser más sagrada la palabra *Aleluya* ni la aplicación más impía, abusiva, irrisoria y también supersticiosa. Si quisieren decir que no es supersticiosa porque no juzgaban la *Aleluya* con virtud para curar y que solo se dice por juguete y divertir a los oyentes, se responde que eso no le quita lo objetivo a la proposición y, por lo mismo, resulta irrisoria, abusiva, etc.

En el fol. 11, col. 2ª, se introduce el sacristán (que es el gracioso en toda la comedia) en una prisión que el Alcalde y Justicia hacen de una hechicera, con calderillo, agua bendita, hisopo, etc., y dice que viene en nombre de la Iglesia; y el Alcalde, en la columna siguiente, le pide eche agua bendita y diga palabras en latín contra hechiceras. Esta tiene las censuras de la proposición tercera de impía, abusiva e irrisoria por las razones allí apuntadas, y está mandado expurgar en la regla 16 por estas palabras: «se han de expurgar los escritos que desacrediten y ofenden los ritos eclesiásticos». Uno de ellos es el uso de los exorcismos, que supone potestad en el ministro (y del que se dirá después), ¿y qué mayor ofensa, y qué peor modo de desacreditar que fingirse con potestad un lego, con el ropaje y ademanes de gracioso, en un tablado de comedias, que si no asperje ridículamente no hace su papel bien?

En el folio 13, col. 1ª, se introduce hablando la graciosa y diciendo: *válgame ahora mi Dios, y Él no nos dejes caer en Lucas y en tentaciones*. Esta tiene las mismas censuras de impía, abusiva, *sacra profanis* e irrisoria, por ser palabras del Padre Nuestro trovadas con irrisión, abusando de ellas para pullas como «no caer en Lucas y en tentaciones», que, siendo locución de graciosa, ella, con los ademanes, explica lo que falta y sobra en el auditorio.

En el fol. 13, col. 2ª, la graciosa dice ha pasado de moza, a ama del cura, y añade esta sátira de su amo: que ha trocado una ama de cincuenta años en dos de veinticinco. [La proposición] está mandada borrar en el expurgatorio por estas palabras: «los chistes y gracias publicadas en ofensa y

perjuicio y buen crédito de los prójimos, y especialmente de los eclesiásticos», que es lo mismo que mandó Clemente VIII (in *Inst. de correct. lib.*). Tiene la censura de satírica, contumeliosa e injuriosa al estado de los párrocos, que se deben respetar como pastores y padres del rebaño y pueblo de Cristo; y, si se permiten estas agudezas en comedias (que es lo que más se suele ver), las aprenden todos, y los menos prudentes las aplican a cualquier cura y aun se las cantan, porque las hallan en verso.

Toda la tercera jornada es un error evidente o a lo menos es *proxima errori in fide*, porque fundando, como funda, la potestad que Cristo dio a los sacerdotes de expeler a los demonios en el texto de San Marcos «in nomine meo de monia ejitient». La entiendo en el fuero externo y forma judicial (y esta en el *pleito* entre el cura y el demonio que intitula la comedia). Es error contra lo dicho por Cristo en San Mateo («hoc genus demoniorum non ejicitur nisi in oratione»), y ninguna oración más propia que la determinada por la Iglesia con la forma y ritos que esta prescribe. Es también irrisoria de los exorcismos que usa la Santa Iglesia, que descende de los Apóstoles, como dice San León Máximo (epístola 1ª capítulo 7º: «consuetudinem exorcizandi in Aeclesia catholica esse secundum regulam apostolorum»), y despreciar una costumbre que es regla apostólica –o, a lo menos, que se funda en ella– no puede dejar de ser irrisoria de que nazca error pernicioso *in fide*. A más de esto, coincide o *sapit* al error de Calvino, que decía: «exorcismi Ecclesiae negligendi sunt atque irredendi» (in lib. 1º Inst., cap. 19, par. 21 apud sallelles), y antes lo fue de los valdenses, que decían: «contentui et irrissioni esse habendos aeclesiasticos exorcismos». Es también temeraria por ser sin fundamento ni de razón ni Autoridad. Al concluir la comedia se despide con decir que es caso sucedido, y el caso es el pleito con el diablo, el cura formando autos, notificación y siguiendo todas las formalidades del derecho, por lo que se confirma en el error dicho y hace a toda la comedia inductiva de error y escandalosa, por lo que soy de dictamen que es digna de ser recogida desde el título hasta el fin.

El censor remite a la regla 15ª del Expurgatorio, donde se decía que «se han de expurgar los escritos que ofenden y desacreditan los ritos eclesiásticos», entre los cuales se encuentran las procesiones⁴⁸. Asimismo, hay otros aspectos en la comedia que el censor juzga inadmisibles, pero es la tercera jornada la que recibe una auténtica enmienda a la totalidad. Precisamente, es la que escribió Mira de Amescua y la que se convierte en eje central de la trama al narrar el suceso que da nombre a la comedia, el pleito entre el cura y el Demonio y, para finalizar, el exorcismo. Esta situación resulta «irrisoria de los exorcismos que usa la santa Iglesia [...], costumbre que es regla apostólica», y cuya negación es «error de Calvino [...] y antes lo fue de los valdenses» (CLEMIT). La conclusión es que este desliz «hace a toda la comedia inductiva de error y escandalosa, por lo que soy de dictamen que es digna de ser recogida desde el título hasta el fin».

⁴⁸ Vélez de Guevara no cultivó demasiado el teatro breve, pero los escasos entremeses que elaboró evidencian que manejaba el género con gran soltura, y es que encontramos numerosos episodios cómicos de carácter entremesil en sus comedias; ejemplo de ello son *El Águila del agua*, *El Diablo está en Cantillana*, *La luna de la sierra*, *El caballero del sol*, *Las palabras a los reyes* o *Los novios de Hornachuelos*. Lo mismo ocurre con la primera jornada de *El cura de Madrilejos*, la perteneciente a la pluma de Vélez, que se convierte en una breve pieza cómica engarzada en la acción principal, algo que supo ver el censor y que juzgó como absolutamente inapropiado en el contexto de una procesión.

El segundo censor, cuyo rotundo veredicto ya hemos mostrado («recogerla y prohibirla enteramente»), es muy minucioso a la hora de señalar la relación de pasajes que merecen desaprobación:

Juzgo que dicha comedia contiene proposiciones injuriosas, malsonantes, *piarum aurium* ofensivas y escandalosas. Contiene primeramente proposiciones injuriosas porque proposición injuriosa es aquella que hace injuria a algún hombre particular o a muchos o a algún estado de personas, como al estado religioso, o a toda la Santa Iglesia Católica, lo cual se verifica en el fol. 5^o, col. 2^a, desde aquellas palabras *que no podemos ser firmes* hasta las otras *nuestro albergue y nuestras armas*. *Item* en el fol. 11, col. 1^a, en aquellas palabras *el comendador será de mi hermana enamorado*. *Item* en el fol. 13, col. 2^a, desde aquellas palabras *Madrilejos con aquella carga voy* hasta las otras *de hasta veinticinco dos*. *Item* en el fol. 25, col. 1^a, aquellas palabras *gloria patri et filio et spiritu santo* y, más abajo, en aquellas palabras *hace frío y en camisa me levanto, tanta priesa, señor, sus voces me dan que quiere...* Y así digo que la primera de las referidas proposiciones hace injuria a los caballeros religiosos de Malta, tratándolos de inconstantes en el amor a su profesión. La segunda proposición hace injuria al comendador, tratándolo de enamorado de una mujer. En la tercera se la hace al cura de Madrilejos –y aun al estado de los curas–, tratándolo de amigo de mujeres jóvenes. En la siguiente se da a entender ser ignorante dicho cura con la palabra *spiritu*, y en la siguiente se da a entender ser poco honesto dicho cura.

Contiene también dicha comedia palabras o proposiciones malsonantes, porque proposición malsonante, según el eminentísimo cardenal Lugo, es aquella que peca en abusar de las voces en diferente modo del que tienen y usan los fieles, lo cual se verifica en el fol. 3, col. 2^a, desde aquellas palabras *si una Alehuya me oyeras* hasta *todas cuantas Alehuyas treinta sacristanes cantan*, donde se ven las voces *alehuya* y *alehuyas* en diferente modo del que usan los fieles y la Santa Iglesia. Lo mismo se verifica en aquellas palabras del fol. 9, col. 2^a, que dicen *que a profesar de chorizos bautizados*. Lo mismo se verifica en aquellas palabras del fol. 13, col. 1^a, en aquellas palabras *y él no nos deje caer en Lucas y en tentaciones san Cosme, san Bras, san Lesmes*. Lo mismo se verifica en el fol. 20, col. 1^a, en aquellas palabras *no volviendo a un licenciado de tinieblas ordenado*. Lo mismo se verifica en el fol. 25, col. 1^a, en aquellas palabras: *sicut erat in principio et in saecula saeculorum* por faltar *et nunc et semper*.

Contiene también dicha comedia proposiciones *piarum aurium* ofensivas porque, aunque algunos suelen confundir la proposición *piarum aurium* ofensiva con la proposición malsonante, en la realidad son cosas distintas, como se ven distinguidas otras proposiciones y censuras en la célebre bula *Unigenitus*; y así, la proposición *piarum aurium* ofensiva es aquella que, aunque no sea falsa con todo en materia de religión, incluye o expresa alguna cosa disforme, indigna, indecente o indecorosa al sujeto de quien se habla, por cuyo motivo los oídos de los fieles justamente quedan ofendidos. De esta especie es la cuarteta (fol. 3^o col. 1^a) que dice *y serán, Marina hermosa, si tú conmigo te casas, Eva y Adán suegros tuyos, como quien no dice nada*. *Item*, en el mismo folio, col. 2^a, por las proposiciones de los *Kiries* y de las *Alehuyas*. *Item* fol. 6^o, col. 1^a, donde dice *guárdese el cielo de mí que sus azules almenas aun no están de mí seguras* y en donde dice *pondré terror al mismo Dios si en mí dura este horror que me desvela*; y en donde dice *cúbrase el sol de tristeza pues falta al sol su belleza ò esfera de fuego y nieve*. *Item*, fol. 12, col. 1^a, donde dice *y dirá lo demás si gusta* etcétera hasta *infernales botiller*. *Item*, fol. 20, col. 2^a, donde dice *ay suerte infeliz mía* etcétera hasta *contiene luz y flor, estrella y rosa*. Contiene también dicha comedia muchas proposiciones o pinturas o descripciones escandalosas, porque proposición escandalosa es aquella que o por su naturaleza, o por razón del objeto que tiene, o por el modo de decir, da a quien la oye o lee ocasión de ruina espiritual o le provoca a pecar o le aparta del ejercicio de la virtud; y esto aunque accidentalmente, en este o en aquel sujeto particular, no cause semejante efecto. De esta

especie son las expresiones contenidas en el fol. 2º y 3º, col. 1º y 2º, desde las palabras *por ir siguiendo las plantas* etcétera hasta aquellas *treinta sacristanes cantan*. *Item*, en el fol. 1º, col. 1ª, desde las palabras *no me persigas Tembleque* hasta las otras *y que no sufro cosquillas*. *Item* en el fol. 5º, col. 2ª, desde las palabras *ay aldeana dueña de mis pensamientos* etcétera y todo lo que resta de dicha columna. *Item*, en el fol. 13, col. 2º, desde las palabras: *a Madrilejos con aquella carga voy* etcétera hasta las otras *como la mujer de Lot*. *Item*, fol. 14, col. 2ª y desde el verso último de la primera, que dice: *amancebados los dos*, hasta las palabras *porque ya no nos conocen*. *Item*, fol. 20, col. 2ª, desde las palabras *que para un hombre que sirve, espera y ama* etcétera hasta las otras *una firmeza hacer cáigase muerta*. *Item*, fol. 20, col. 1ª, donde dice *hace frío y en camisa me levanto, tanta prisa señor sus voces me dan*. *Item* en el mismo fol., col. 2ª, desde las palabras *deja espantos y temores* etcétera, con todo lo que resta de la misma columna y con lo que sigue en la otra columna del fol. 26 hasta las palabras *desataré mi granero*. *Item*, demás de lo dicho, hay otra proposición injuriosa en el fol. 26, col. 1ª; es, a saber: *que más cuentos ni despachos, si en enojo no lo dan, que el cura y el sacristán anoche estaban borrachos*. *Item*, lo que se dice en el fol. 22, col. 2ª, que San Gregorio refiere que el Demonio se ha llevado un niño de cinco años en cuerpo y alma, no es así; porque el santo Dr. dice solamente que dicho niño expiró en los brazos de su padre en presencia de los espíritus malignos, en forma de moros, y después de haber blasfemado dicho niño como lo tenía de costumbre.

Por todo lo cual juzgo que esta comedia del *Cura de Madrilejos* debe usted recogerla y prohibirla enteramente; y lo mismo cualquier otro ejemplar suyo, por contener proposiciones injuriosas, malsonantes, *piarum aurium* ofensivas y escandalosas. Así lo siento.

Como es normal, coincide en algunos pasajes con el censor anterior, pero añade otros nuevos: por ejemplo, una referencia a los «caballeros religiosos de Malta, tratándolos de inconstantes en el amor a su profesión», que se encuentra en un fragmento correspondiente a un parlamento de Juan de Guevara⁴⁹:

Y confieso que **cualquiera**
mujer, por mujer, me agrada;
pero no cosa que llegue
al cuidado [...]
Que no podemos ser firmes
los **caballeros de Malta**
por soldados y por **hombres**
de profesión tan extraña
como nuestra religión:
hoy en España y mañana
en Flandes, haciendo ya
en Levante caravanas,
donde son nuestros amores
cruceras de Alejandría;
el cante y chafolónía
nuestro albergue y nuestras armas. (vv. 353-372)

⁴⁹ Gerardo Tom fue el fundador, en 1099, de la Orden hospitalaria y militar de Malta como Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Juan de Jerusalén en esta ciudad. Su misión fue la de atender a los peregrinos y, a partir de 1113, defenderlos de los ataques mahometanos. Tras la toma de Jerusalén por Saladino en 1186, pasaron a Roda y después a Malta, cedida por Carlos V.

Se preocupa, además, de distinguir entre los pasajes que simplemente pueden considerarse «proposiciones malsonantes» y aquellos que –doctrina en mano– puedan considerarse «proposiciones *piarium aurium* ofensivas». Su sustento doctrinal para esta distinción es «la célebre bula *Unigenitus*», donde se asienta que

la proposición *piarum aurium* es aquella que, aunque no sea falsa con todo en materia de religión, incluye o expresa alguna cosa diforme, indigna, indecente o indecorosa al sujeto de que se habla, por cuyo motivo los oídos de los fieles justamente quedan ofendidos. (Granja, 2006c: 685)

El revisor encuentra claros ejemplos de esas ofensas, como los siguientes versos del sacristán Tembleque:

De Caín Tembleque vengo:
mira Marina, si basta
para hacerme esposo tuyo
ser de tan gran tronco rama;
y serán, Marina hermosa,
si tú conmigo te casas,
Eva y Adán suegros tuyos,
como quien no dice nada. (vv. 131-138)

También son ofensivas a su juicio estas proposiciones, entre otras; en la primera, Marina se dirige a Tembleque, mientras que en la segunda es Catalina la que habla:

Unos *kiries* que te oí,
en Madrilejos, la Pascua
de Navidad, en el coro,
se **me han entrado en el alma.** (vv. 159-162)

¡Guárdese el cielo de mí,
que sus azules almenas
aun no están de mi furor
seguras! [...]
¡Pondré terror
al mismo Dios si en mí dura
este horror que me desvela! (vv. 417-424)

Hay otros fragmentos sancionados que parecen inofensivos, como los versos de Mateo cuando cree muerta a Catalina: «¡Cúbrase el sol de tristeza, / vístase de luto el día» (¿sería por lamentar la muerte de una endemoniada?); ocurre lo mismo con otras quejas similares: «¡Ay suerte infeliz mía! / Faltó la más brillante luz del día; / de la noche, la más luciente estrella», etc.

Lleva razón Granja al decir que «ni el más pequeño *lapsus* concede el censor al atribulado sacristán» o que «es mucho lo que molesta al censor» (2006c: 685-686). Por esto es por lo que llama la atención que se le escapen algunas cosas, al igual que al revisor anterior. Señalan los editores de la comedia en el *Teatro completo* que cierta «observación del sacristán es grave; por

muy relajadas que estuvieran las costumbres, no deja de extrañar en la pluma de un clérigo», en referencia a una broma que dice el personaje justo en el momento en que se va a iniciar el exorcismo y él se ha quedado atrapado por haberse escondido:

Yo he sido
un pecador mucho errado
en esto de haber quedado
en cas del cura escondido;
salir no puedo de aquí
sin que me vea; **él disfama**
la virginidad del ama
y las cabras me echa a mí. (Sánchez e Ibáñez, 2006: 409)

También las «proposiciones o pinturas o descripciones escandalosas» están definidas de un modo desagradable por el censor: «proposición escandalosa es aquella que (o por su naturaleza o por razón del objeto que tiene o por el modo de decir) da al que la oye o lee ocasión de ruina espiritual o le provoca a pecar o le aparta del ejercicio de la virtud, y esto aunque accidentalmente, en este o en aquel sujeto particular, no cause semejante efecto»; por ejemplo, señala toda la tirada de los versos 38-178, que se cierra con una broma sobre los «sabañones aleluyados», ya comentada por el otro censor:

Cata,
Marina, no sean juanetes,
porque contra ellos no bastan
todas cuantas **aleluyas**
treinta sacristanes cantan. (vv. 174-178)

Escandaloso es, a su vez, que Catalina diga a una pareja de criados que están «amancebados» y que «de los dos ha sido / concierto, engaño y traición / iros a servir al cura / para poderos mejor / ver y hablar» (vv. 1218-1222), o que Marina diga que «el cura y el sacristán / anoche estaban borrachos» y amenace al sacristán de esta forma:

No me persigas, Tembleque,
que estoy de ramplón herrada
y os asentaré los clavos,
sacristán, en las entrañas,
que os haga saltas los bofes:
mira que no estoy domada
y que no sufro cosquillas. (vv. 243-249)

O esto que le dice Tembleque a la propia Marina, interpretado por los editores en el sentido de que «la maldición es para el que no masque (‘se trague’) la misa del principio a fin; es decir, para el que no asista a la misma por seguir a Marina» (ibíd.: 359):

¡Ay, Marina, que te has ido
sin escucharme! ¡Mal haya

quien no mascare, en tu ausencia,
la misa, de banda a banda! (vv. 383-386)

La broma ya comentada del cura que cambia un ama de cincuenta años por dos de veinticinco tampoco le gustó a este censor, pero extendió su denuncia al resto del parlamento del gracioso, que culmina con estos versos:

Allí está, pero, ¿qué veo?
¡Vivit Dominus, que hoy
me vuelvo sacristán sal,
como la mujer de Lot...! (vv. 1166-1169)

Una broma pesada del gracioso fue también anotada. «Parece que has sentido su muerte», le dice al pobre Mateo, desesperado por el supuesto fallecimiento de su amada:

para un hombre enamorado
que sirve, espera y ama,
la fineza mayor que hace su dama
es morirse por él, y tan de veras
como ves; que, si bien lo consideras,
le deja descuidado,
sin celos, sin temor y sin cuidado
de que pesares haya,
que con otro se vaya,
que le ofenda o le olvide.
Ni le cela, le cansa ni le pide;
y así si alguna, por su amor, concierta
una fineza hacer, cáigase muerta. (vv. 1793-1805)

Por último, un parlamento de Lorenzo a la endemoniada fue visto y comentado negativamente por el censor. El pasaje es demasiado largo como para reproducirlo y no contiene injurias o palabras escandalosas, simplemente le dice a Catalina que deje sus «espantos y temores» y le pregunta «¿qué te falta?», ofreciéndose para ir en busca de cualquier cosa que necesite; la mayor parte de los versos son de esta índole: «¿Quieres que a ese girasol / bajen las aves pintadas / que vuelan en caracol / y parecen, remontadas, / que son átomos del sol?». Quizá el lenguaje empleado pudiera dar pie —en la imaginación del censor— a alguna ambigüedad que el público pudiera captar o, sobre todo, a que la gesticulación del actor añadiera picardía: «exprimiré las ubres de mi ganado»; «verteré el mosto de mis uvas»; «desataré mi granero», etc.

Una intervención del examinador que no tiene que ver con la censura la encontramos en el tercer acto en relación a un pasaje en el que el Cura conversa sobre el mal de la protagonista con el Comendador, el Alcalde, el Sacristán y el Escribano. El censor se ve en la obligación de corregir una mala interpretación de un texto de San Gregorio, afirmando que «no es así, porque el santo doctor dice solamente que dicho niño expiró, en los brazos de su padre, en presencia de los espíritus malignos (en forma de moros) y después de haber blasfemado dicho niño, como lo tenía de costumbre» (Granja, 2006c: 687):

El demonio se ha llevado
un niño en cuerpo y alma
de cinco años; **San Gregorio**
lo refiere. (vv. 1987-1990)

El tema de la pieza no solo incluye los elementos que hemos visto, sino que la tónica asociación, tan característica de la época, de la mujer con el Diablo y la brujería está igualmente muy presente. Incluso, Catalina es comparada con Circe, maga que ya desempeña un papel en la *Odisea* y en las leyendas de los Argonautas y que se convierte en una de las hechiceras arquetípicas de la literatura medieval y barroca.⁵⁰

En definitiva, estamos ante una obra muy polémica, plagada de contenidos que la Inquisición juzgó inadmisibles para ser presentados ante el público, ofreciéndonos, así, un muestrario completísimo de aquello que la Iglesia tenía prohibido para el teatro.

Vida y muerte del falso profeta Mahoma

Dado que Rojas Zorrilla escribió una segunda versión de la comedia *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*, la primera versión, que según Agustín de la Granja podría ser de Mira de Amescua, solo se conserva en una edición impresa a nombre de Rojas Zorrilla, en la *Parte 33 de Doce comedias famosas de varios autores* (Valencia, Claudio Macé, 1642).

La versión miramescuana, compuesta poco antes del 22 de septiembre de 1609, aparece con el nombre *Engaños y muerte de Mahoma* en una revisión censoria de 1624. Entonces, la Inquisición no vio ningún problema más que el del título:

Por mandado de Vuestra Señoría he visto esta comedia intitulada *Engaños y muerte de Mahoma* compuesta por el doctor Mira de Mescua, y digo que se puede representar sin inconveniente de doctrina u otra cosa. En este colegio de la compañía de Jesús de Madrid, 18 de abril 1624.
Luis de Torres. (AHN, *Inquisición*, legajo 4460, expediente nº5)

Indica Granja que, al día siguiente, el 19 de abril, alguien distinto anota: «Que se le dé certificación con que no se intitule “comedia de Mahoma”» (Granja, 2006a: 442).

Sin embargo, un morisco anónimo refiere que sí tuvo serios problemas cuando se estrenó en 1609, pese a haberse representado en la Corte; tal fue así, que se envió a buscar a los comediantes y al poeta para prohibirla. Menciona, además, una antigua crónica impresa

de adonde sacó el poeta español, antes de nuestra expulsión, la comedia de los milagros de nuestro santo profeta, la cual se representó un día en la Corte, mostrando de ella la verdad y figurándolo con su vestidura verde, sembrada de estrellas, y cómo se partió [en dos] la luna –y, entre por ella, salió [Mahoma]– cada media por su manga. Y visto al tribunal de la Inquisición, donde preside el demonio [...], estándola representando otro día, con gran atención y gusto de los oyentes, enviaron por los comediantes y poeta.

⁵⁰ Mira establece una comparación similar en una comedia escrita en colaboración con Pérez de Montalbán: *Polifemo y Circe*.

A los unos le vedaron el hacella y al otro quisieron castigar; y, dando su descargo y que aquello constaba por sus escrituras auténticas, lo recibieron por tal y le mandaron callase y no lo dijese a nadie.⁵¹

Agustín de la Granja señala que la escena descrita es la traducción escénica del último milagro de Mahoma, contado por el personaje de Omar hacia el final de la comedia:

En urna de piedra imán,
sepulcro que al mundo asombre,
ha de eternizar el nombre
del profeta, do estarán
sus reliquias en memoria
de que el alma de su dueño
goza delirios de sueño
en los campos de la gloria.
Saca una media luna
Porque timbre semejante,
a señor del medio mundo,
tenga por armas, le fundo
la media luna menguante
que veis; y, cuando en cadena
llegue a sujetar su imperio
lo demás del hemisferio,
se trocará en luna llena. (vv. 3266-3281)

Desconocemos la identidad del *autor* represaliado por la Inquisición, así como la del poeta, reconocido como Mira de Amescua, pero –según se pudo comprobar– con dudas que podrían derivar del conflicto inquisitorial que sufrió la pieza.

3.1.2. Censuras en manuscritos

La adversa fortuna de don Álvaro de Luna

Adversa fortuna de don Álvaro de Luna o *La segunda de don Álvaro* es la segunda parte de una bilogía a la que solemos referirnos como *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. Como vimos, se publicó erróneamente a nombre de Tirso de Molina en su *Segunda parte de comedias* (1635), pero se conserva también en un manuscrito autógrafo que tiene al final una licencia de Pedro de Vargas Machuca, fechada a 17 de octubre de 1624 en Madrid:

He visto esta comedia con el cuidado que he podido, y aunque he detenido otra comedia deste caso, y con este título, el D^r. Amescua ha escrito esta con tal decoro y advertencia, así en las personas del Rey y don Álvaro como en el suceso de este caballero y razones que le ocasionaron, que lo ha dejado todo sin inconveniente, y con gusto y decoro para la representación, y así podrá salir al teatro

⁵¹ Esta noticia la recogieron Joseph M. y Monserrat D. Solá-Solé, quienes sostenían que la comedia podría haber sido escrita por «un morisco camuflado» (1972: 1-8).

sin perjuicio de quien pudiera presumirle, porque está de todas maneras bien escrita, cuerda, atentada y honrosamente. Reservo a la vista lo que allí se ofreciere.

En Madrid, a 17 de octubre de 1624.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] (f. 59r)

Vargas Machuca no solía ser un censor demasiado severo, al menos con los textos amescuanos, y no puso reparo alguno en autorizar la representación de la pieza, pero sus palabras «he detenido otra comedia deste caso, y con este título» indican que prohibió una obra homónima a la del guadijeño.

Sánchez Arjona, en sus *Anales del teatro en Sevilla*, señala una representación de la bilogía en la ciudad andaluza por parte de la compañía de Pedro de Valdés alrededor de 1616:

1610. Pedro de Valdés. Estuvo en Sevilla en 1610, 1616 y 1617, y fue uno de los doce autores de comedias autorizados en 1615. Estrenó las obras de Tirso *Amor y celos hacen discretos*, *Quien habló pagó* y *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna* (primera y segunda parte). (1898: 145)

1616. [...] El mismo autor Pedro de Valdés estrenó, no sabemos si en esta ciudad, pero también por esta época, las obras de Tirso de Molina *Quien habló pagó* y la primera y segunda parte de *Don Álvaro de Luna*. (178-179)

El bibliógrafo no indica las fuentes de las que extrae la información, pero parece que lo hace de la *Segunda parte* de Tirso, donde precisamente en las mismas comedias, *Quien habló pagó*, *Amor y celos hacen discretos* y las dos partes de *Don Álvaro de Luna*, figura escrita bajo el título la nota: «Representola Valdés». Puesto que no hay registrado en CLEMIT ningún texto con censura de Vargas Machuca anterior a 1621, suponemos que su actividad censora comenzaría alrededor de esta fecha y sería improbable su actuación hacia 1616 prohibiendo una obra que, además, llegó a representarse; si a esto sumamos la distancia temporal entre la fecha de representación de 1616 y la del autógrafo, el año de 1624, debemos descartar que la obra ejecutada por Valdés y la detenida por Vargas Machuca fueran la misma y plantear la posibilidad de que tanto el editor de la colección de Tirso de Molina como Sánchez Arjona las hubieran confundido entre sí y no fuera la de Mira de Amescua, que en ese momento se encontraba atribuida a Tirso, la subida a las tablas en Sevilla.

Tras consultar los tomos primero y tercero del catálogo de Paz y Meliá (1934; 1989), vemos que, bajo los títulos de *Ruy López de Ávalos* para la primera parte y *Don Álvaro de Luna* para la segunda, aparecen mencionados los nombres de Tirso de Molina, Mira de Amescua, Lope de Vega y Salucio del Poyo; de este modo, una vez descartado Tirso por los errores de atribución de la bilogía miramescuana que ya fueron comentados en su momento, los posibles autores de un texto homónimo podrían ser Lope o Salucio. De Lope no se ha encontrado ningún título semejante al de Mira, pero sí algunos datos que podrían explicar un posible error de atribución con Salucio, de quien hay publicadas tres comedias en la *Tercera parte* de *Comedias de Lope de Vega y otros autores* (Madrid, 1613): *La próspera fortuna de Ruy López de Ávalos*, *La adversa fortuna de Ruy López de Ávalos* y *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*.

Gracias a La Barrera (1860: 326), podemos saber que en 1603 la obra de Salucio ya llenaba los escenarios y que el dramaturgo murió en Sevilla alrededor de 1615, ciudad y año en torno a la puesta en escena de Valdés, con lo que sería plausible afirmar que fue la de Salucio del

Poyo la obra homónima con la que el editor de Tirso y Sánchez Arjona confundieron la de Mira. Ahora bien, ¿cuál fue el texto que Vargas Machuca consideró tan conflictivo como para tener que prohibirlo?

El manuscrito autógrafo presenta numerosas intervenciones, entre las que hay correcciones y tachaduras del propio Mira de Amescua, lo cual indica que podría tratarse de una copia que él mismo redactó. Por ejemplo, en el folio 58v escribe en boca de Silvia: «Ya estás, señor, en la plaza / **si los ojos no lo dudán,** / que parece que con plumas / has venido», y ese «si los ojos no lo dudán» aparece tachado y a continuación puesto en boca de Zúñiga: «Y allí tienes, / **si los ojos no lo dudán,** / el espectáculo triste». Como los analistas Krauel y León Gustá indican en *Manos teatrales*, este error del verso tachado que se repite tres versos después demuestra que el propio poeta copió el manuscrito, a lo que añaden: «mano algo difícil. Tendencia a inclinar la línea de escritura hacia abajo (de izquierda a derecha). Letras espaciadas y poco formadas. Parece como si el autor hubiera escrito de prisa»; y está claro que la escritura rápida es también síntoma de que se trata de una copia, pero desconocemos el motivo que pudo llevar al dramaturgo a elaborarla. Veremos en otras comedias que existe la posibilidad de que tuviera un taller de copistas o, al menos, algún ayudante que lo ayudaba a trasladar los textos para las compañías, así que podría ser que lo hubiera hecho con la misma finalidad, pero ¿y si el desencadenante hubiera sido la prohibición anterior de la obra?

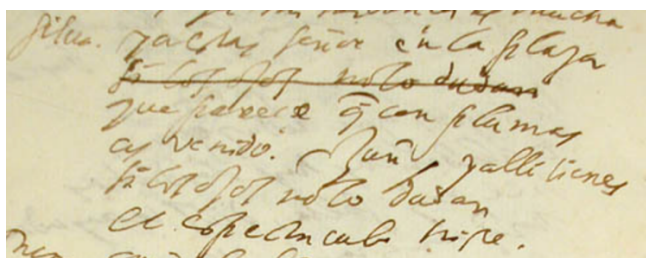


Figura 16.. f. 58v (VIT-168)

El 21 de octubre de 1621 se produjo en la Plaza Mayor de Madrid la decapitación de don Rodrigo Calderón, acontecimiento al que se dedicaron algunos romances y otros poemas que pudieron inspirar *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, aun cuando la fuente inmediata más lógica son las piezas de Salucio. Los textos de Mira de Amescua dramatizan la conspiración para deshonorar al condestable Ruy López de Ávalos a los ojos del rey Juan II y el ascenso al poder del nuevo favorito, Álvaro de Luna, quien será también protagonista, en la segunda parte, de su propia caída y ejecución. Con este argumento es indudable que la biología tiene una clara intención política, bastante habitual en el dramaturgo guadijeño, y, a pesar de que no es la primera vez que trata el tema de la mutabilidad de la fortuna, frecuente en su teatro y que suele reflejar a través de parejas que encarnan la contraposición que se produce mientras uno cae y el otro asciende (*El amparo de los hombres*, *El arpa de David*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, etc.), no puede descartarse que esta vez hubiera tenido serios problemas con la censura.

Desafortunadamente, no conservamos la edición impresa original —si es que hubo una anterior a la publicada en la *Segunda parte* de Tirso—, pero de haber existido, tenía que estar muy mutilada, como lo están las tres ediciones que han llegado hasta nosotros en comparación con el autógrafo, que contiene 115 versos adicionales en el primer acto, 109 en el segundo y

elegir entre satisfacer a los cortesanos envidiosos e injustos o apoyar y salvar la vida de su noble valido. Es el propio don Álvaro quien intenta hacer ver al Rey que tiene suficiente poder como para tomar la decisión que considere más acertada:

REY No todos lo pueden todo.
ÁLVARO Todos no, pero vos sí. (vv. 2219-2220)

El Rey, falto de carácter, accede a la injusticia y termina condenando a don Álvaro. A partir de este momento comenzamos a ver referencias del valido a la traición en unos versos que se encuentran tachados con un «no» escrito al margen:

ÁLVARO *En pie* Servile treinta y dos años
y siempre bien me ha querido.
¿Cómo ahora se ha creído
de mentiras y de engaños?
Pienso que en vano me quejo,
que quizá no eran enojos
los que mostraban sus ojos;
que, como el rey es espejo
de toda humana criatura,
los que mi bien envidiaban
en su rostro se miraban
y él mostraba su figura.
Mas si mi agravio sentía,
como piadoso y humano,
¿por qué me negó la mano?
Amistades no quería. (vv. 2369-2384)

Cuando don Álvaro finalmente es sentenciado, no tiene reparo alguno en denunciar la injusticia real, clamando a los mortales que aprendan la lección y no confíen en ningún hombre, palabras que repite Moralicos, su paje, y que están tachadas y enjauladas, pero escritas de nuevo en el folio siguiente:

MORALICOS ¡Tomen ejemplo en los dos
cuando doy avisos tales!
¡Alerta, alerta, mortales,
confiad en solo Dios! (vv. 2915-2919)

Podría ser que Mira de Amescua decidiera cambiar estos versos de sitio y sus tachaduras no estén relacionadas con la censura, pero resulta curioso que los haya reincorporado a continuación de otros cuatro versos tachados en los que Moralicos deja ver su intención de vengarse del Rey:

MORALICOS ¡Que este pago le dé el rey!
Hasta mirarle difunto
no pienso dejarle un punto;
paje soy de buena ley. (vv. 2911-2914)

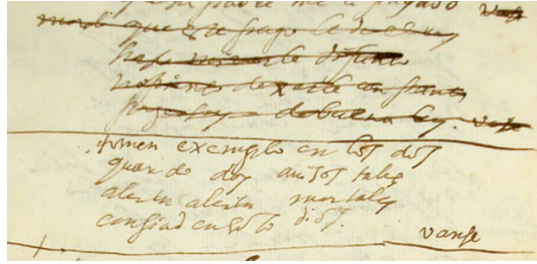


Figura 17. f. 56v (VIT-168)

Como hemos visto en otras ocasiones, las líneas que pueden apreciarse en la *figura 17* son muy frecuentes en el proceso de escritura de Mira de Amescua para indicar un cambio de copista o un añadido.

Como ejemplo de algunos pasajes que muestran la nobleza de espíritu de don Álvaro, completamente opuesta a la mezquindad del monarca, en los folios 2r y 3v aparece enjaulado un fragmento con un «no» al margen que constituye una alabanza a un privado leal y desinteresado:

ROBLES [...] Y pues la naturaleza
se mostró pródiga y rica
en sus partes, la fortuna
a sus pies esté rendida.
Muchos títulos no quiso,
muchos cargos, que podían
hacerle rico, no acepta.
¿Qué varón hay que resista
su mismo aumento? Este solo
se niega al bien y porfía
con acciones militares:
venciendo huestes moriscas
las honras quiere ganar
a que el amor le convida
y, aunque resistió gallardo
al rey de Navarra el día
que a Castilla pasar quiso
sus banderas enemigas,
merced ninguna ha aceptado
hasta verse en la conquista
de Granada, donde piensa
dilatar la Andalucía. (vv. 19-40)

Las cualidades de don Álvaro no dejan indiferente a nadie, y así lo manifiesta el gracioso Linterna al compararlo con la Hidra de Lerna en un intento de alabar su acierto en salvar la vida en tiempos contrarios a su fortuna. Estos versos están enjaulados y tachados:

LINTERNA Un monstruo conozco yo,
hecho a manera de cepa,

que no hay ciencia que no sepa
aunque ninguna aprendió. (vv. 265-269)

Los cortesanos juegan un papel fundamental en la trama, cuya envidia incita al Rey a cometer una injusticia. Están representados por el Infante, Robles y Vivero, pero es el Infante quien muestra mayor hipocresía al presentarse en la Corte fingiendo humildad con el fin de prestarse para indisponer al privado, acto malicioso que el monarca sabe calar:

REY Si el merecer mis favores
 no es dicha, sino justicia,
 ¿qué quiere aquí la malicia?
 Como el áspid en las flores,
 con capa de celo bueno,
 con máscara de fiel,
 viene la envidia cruel
 derramando su veneno. (vv. 2177-2184)

En el momento en que el Rey tiene que firmar la sentencia de muerte contra don Álvaro, aún lleno de dudas y remordimientos, el Infante interviene para persuadirlo:

INFANTE No borren amor y llanto
 el blasón de la prudencia.
 Si los jueces nombrados
 lo ordenan, firmad, señor. (vv. 2756-2759)

En último lugar, otros versos están vinculados al gracioso, personaje que suele encontrarse en el punto de mira de la censura porque tras sus bromas se esconde una intención crítica o aleccionadora, como ocurre con Linterna, quien con intervenciones del tipo «¡Qué estrellas! / ¡Oh, quién parlara con ellas / antes! ¡Voz con moral den!» (vv. 438-440) se convierte en moralista y astrólogo, encargado de dar voz a los pensamientos del propio dramaturgo. Vemos que, a pesar de que este personaje no tiene gran importancia en el desarrollo de la trama, sí pudo repercutir en un posible conflicto con la censura, ya que, bajo su condición de sirviente, demuestra más moralidad que el propio monarca.

Estos son algunos ejemplos de los pasajes ausentes en las ediciones impresas. A priori no parecen producto de la censura, sino de un autor de comedias, pues son largos parlamentos que no incluyen versos o palabras problemáticos en sí mismos, pero sí representativos del tema central de la obra, tan arriesgado. Quizá, recortados esos versos, vieran rebajada la intención crítica del texto con respecto a la monarquía y la Corte. Además, no se aprecia en el ológrafo la mano de ningún *autor*, solo la de Mira y la del censor, e incluso el reparto de actores correspondiente a la compañía de Antonio de Prado que encontramos al comienzo de la tercera jornada es de letra y tinta del dramaturgo.

Resulta llamativo, no obstante, que Vargas Machuca exprese en su aprobación el decoro, gusto y advertencia con que ha sido escrita la obra, tanto en la figura del Rey como en la de su valido. Llegados a este punto, contemplamos dos opciones: tal vez Vargas Machuca detuvo una primera versión de la comedia miramescuana y Mira realizara una copia del original con

numerosos cambios que disminuyeron su conflictividad; esta nueva versión del texto, con todos los atajos, pudo haber llegado de nuevo a manos del censor, quien por fin se mostraría conforme y emitiría una aprobación muy positiva. O tal vez el dramaturgo hizo por encargo una copia del original –o quizá más– para la compañía de Antonio de Prado, y reflejó en ella algunos cambios que creyó convenientes o que la propia compañía le había indicado. Las intervenciones del texto que no son de Mira de Amescua están hechas con posterioridad a la redacción de la copia, por lo que podrían ser de la misma compañía.

*La casa del tahúr*⁵²

Se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de la comedia *La casa del tahúr* fechado a 20 de diciembre de 1616 (BNE, [Res/118](#)). Lleva las siguientes censuras, repartidas en diferentes folios (correspondiendo, aparentemente, con los dos finales que presenta el testimonio), sin orden cronológico y con dudas respecto al nombre del primero de los firmantes:

Esta comedia intitulada *En la casa del tahúr poco dura la alegría* se puede representar, reservando bailes, cantar y entremeses a la vista.

En Zaragoza y noviembre a 15 de 1619.

[¿] [firma no identificada] (f. 66r)

Vea esta comedia Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

Esta comedia cuyo título es *La casa del tahúr*, su autor el doctor Mira de Amescua, se puede representar, que no hay qué advertir en ella.

Madrid 3 de diciembre de 1621.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica] (f. 60r)

La primera licencia es casi tres años posterior a su fecha de redacción, un lapso temporal difícil de explicar: no parece haberse producido ningún problema con la censura que retrasase el estreno de la comedia. Por otro lado, la suposición de Williamsen (2002: 129) de que pudo haber tenido lugar una representación en Madrid en el mismo año de 1616 no es más que una conjetura, ya que carecemos de datos que lo atestigüen.

No se identifica con claridad el nombre del primer censor; parece decir «El Do^r Luis Nau^o [rúbrica]». Aurelio Valladares transcribía «El Dor. Luis Brauo» (2004: 44), pero no creemos que se trate de una lectura acertada. El cotejo con las licencias firmadas por un censor de Zaragoza en aquellos años nos ha llevado a pensar que se trata de Luis Navarro Ordóñez, quien en agosto de ese mismo año de 1619 firmaba en Zaragoza la licencia de la comedia lopesca *Ver y no creer*. En otras licencias firmadas por este censor puede apreciarse que casi siempre abreviaba sus apellidos en «Nau^o Ordon», pero, en el caso de *La casa del tahúr*, la abreviatura del segundo apellido, Ordóñez, pudo haberse perdido confundida en la rúbrica⁵³.

⁵² Título en CLEMIT: *En la casa del tahúr poco dura la alegría*.

⁵³ Pueden consultarse las otras censuras de Luis Navarro Ordóñez en el [anexo 4](#).

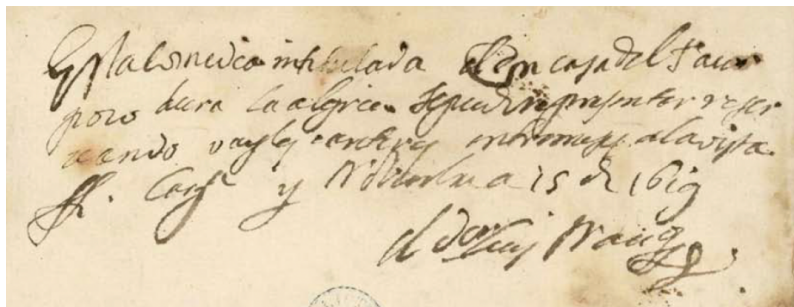


Figura 18. f. 66r (BNE, Res/118)

En cuanto a la segunda censura, la de 1621, se haría para una nueva representación con un final distinto al original, el escrito por alguien ajeno a Mira de Amescua en las hojas 53-61 del manuscrito.

El texto no presenta nada que haga pensar en una intervención por parte de alguno de los censores, sino que todos los atajos parecen producto de los propios copistas o de un autor de comedias. Es uno de los ológrafos que Williamsen incluía en el proceso de copia que realizaba Mira de Amescua (2002: 130)⁵⁴.

La desgraciada Raquel

El título original del único manuscrito conservado del siglo XVII es *La desgraciada Raquel y rey don Alfonso el Octavo* (Boston, PL, D.22). Como se expuso en el apartado correspondiente a los problemas de atribución de la pieza, a raíz de la edición impresa de 1667, en *Parte veinte y siete de Comedias varias nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Andrés García de la Iglesia), la obra fue publicada y representada a nombre de Diamante bajo un nuevo título: *La judía de Toledo*.

El manuscrito atribuido a Mira, de 1695, se encuentra muy deteriorado, con hojas arrancadas y numerosas mutilaciones. Al final, en el folio 56v y en otro añadido, se encuentran la solicitud para obtener una licencia de aprobación, la censura y la licencia:

Madrid, 10 de abril de 1695.

Vea esta comedia el censor e informe en orden a su contenido; y con lo que dijere, se traiga.
[rúbrica]

Ilustrísimo Señor:

Por mandado de V.S.I. he visto esta comedia, cuyo título es *La desgraciada Raquel*, y observando que no se represente ni se diga lo atajado, los cuales son unos leves reparos, en lo demás está escrita con tanta erudición y acierto y decencia, conforme a tantos historiadores que hacen relación de este caso. V.S.I. mandara lo que más servido fuere.

Madrid, 14 de abril de 1695.

Madrid, 17 de abril de 1695.

Dase licencia para que se haga esta comedia, observando no se diga lo atajado.
[rúbrica]

⁵⁴ Véase la descripción del manuscrito Res/118 de [La casa del tahúr](#).

La censura fue encargada a Lanini y Sagredo y, aunque falta la firma, no hay duda de que la letra coincide con la suya.

En cuanto al manuscrito, se hallaba foliado y se paginó tras la censura, de tal manera que el censor se encontró con una copia manuscrita foliada en cuyo texto había modificaciones efectuadas por manos distintas a la del copista principal, así como un final añadido. Puesto que Lanini aclara en su censura que se puede conceder la licencia siempre y cuando «no se represente ni se diga lo atajado», parece claro que fueron varias las personas que participaron en el proceso de elaboración del texto y una de ellas fue el censor.

Rafael González Cañal, en su edición de la comedia en el *Teatro completo* de Mira (2009: 25-40), recoge todos los cambios que considera producto de la censura: la primera intervención de Lanini sería una interpolación llevada a cabo en la primera jornada: se suprime el folio 8 del manuscrito original y, en su lugar, se añaden cuatro hojas (pp. 15-18 en la numeración moderna); además, el censor habría atajado también los versos precedentes (vv. 329-349) y los siguientes (vv. 403-436), de modo que la interpolación, en realidad, se produce desde el verso 329 hasta el 436:

TEXTO SUSTITUIDO DE LA COMEDIA

Venga ese adorno, que así
burlarme quiero del hado:
venceré al fin mi cuidado.

DAVID Mientras te vistes aquí,
 aplaudiendo tu dolor,
 la gente voy a juntar
 que te ha de ir a acompañar.

Vase

RAQUEL ¡Guárdete el cielo, señor!
 Y pues es preciso hacer,
 obediente a su precepto,
 ley su mandato, ¡ay de mí!,
 daca, Dalida, el espejo,
 y tú, Zara, harás que cante
 Délbora entre tanto, ¡ay cielos!,
 por ver si de aquesta suerte
 mi extraño pesar divierto.

ZARA Tú has hecho como judía
 en haber tenido miedo.

Pónese Dalida con un espejo delante, empieza a desnudarse y tocan dentro

RAQUEL No mal mi mal acredito
 si por despojos empiezo,
 pues me quita lo que gozo
 el logro de lo que temo;
 desnude el pecho el vestido,
 y vista el alma el afecto;

mas ¿quién no teme en aquel
alegre y este funesto?

ZARA Si tu hermosura es beldad,
mejor es dejalla en cueros.

RAQUEL ¿No cantan, Zara?

ZARA Ya cantan.

RAQUEL ¡Qué mal mi quietud suspendo!

Cantan

*A los ojos de David
Bersabé rindió su esfuerzo,
porque los ojos de un rey
pueden más cuando hablan menos.*

RAQUEL Esto fuera si el sagrado
del amor rindiera fueros,
que no hay imperio en las almas,
aunque hay dominio en los cuerpos.
Apriétame el pecho, Zara,
que no será nuevo aprieto,
y al cristal de mi pureza
defienda este muro negro.

Cantan

*Mirola una vez el Rey
y bastó a encenderle luego,
porque, como está más libre,
la vista de un rey es viento.*

RAQUEL Antes no, porque un rey tiene
más cautivos sus afectos,
si ha de medir advertido
las acciones con el puesto.
¡Suéltame el cabello, Zara!,
que ese adorno lisonjero,
si ha de prender con su engaño,
no es justo que vaya preso.

Cantan

*Retirose Bersabé
a los principios, mas luego
el triunfo de su hermosura
celebró correspondiendo.*

RAQUEL ¿Cómo se puede llamar
triunfo el propio rendimiento?
Dejarse vencer arguye
o poca fortuna o miedo.
De aquellos negros listones
me pon lazos; que los llevo,

previniendo mi cautela,
por si Alfonso cae en ellos.

Cantan

*Acabó el gustoso halago
en trágico fin sangriento,
y envuelto en sangre de Urías,
voló el amor más soberbio.*

- RAQUEL Calla, calla, no prosigas,
que de tu voz a los ecos
infausto culto me rinde
el amor, y al inquieto
agüero de mi porfía
has añadido otro agüero.
- ZARA Deja, señora, este tema,
y mira que ruido siento,
señal de que ya te esperan.
- RAQUEL Yo también a mí me espero.
- ZARA Hermosa estás, nada temas;
a un rey vas a ver, y puesto
que de otra ley, allá van
leyes donde quieren ellos.
- RAQUEL Vamos, deidad soberana,
que influyes mortal veneno,
blanca hija de las espumas,
madre del alado ciego,
a cuyo templo consagra
la inmensidad de los tiempos
de mortales acechanzas
fantásticos vencimientos;
préstale imán a mis labios,
dales a mis ojos fuego,
infunde ardor en mis voces,
llena de espíritu el pecho
contra Alfonso, contra Alfonso
levanta el azote, hiriendo
los blancos cisnes que tiran
tu carroza por el viento.
Llega, deidad soberana,
ampara, ayuda mi intento;
así de Adonis la muerte
mienta el trágico silencio,
y así gentilico aplauso
vuelva a consagrarte templos,
que tú ayudando cuando yo venciendo,
daremos fama y sacaremos premio.

TEXTO PROPUESTO

ZARA **Su pesar divierte,
Raquel, en ti está la vida
de nuestra nación querida,
procura estorbar tu muerte.
Ahí viese tu dolor,
mientras la gente a buscar
voy que te ha de acompañar.**

Vase

RAQUEL **Guárdete el cielo, señor,
y pues es preciso hacer
obediente a su precepto
ley su mandato, ¡ay de mí!
No sé si vivo o si muero
mas, ¿dónde ambicioso deseo,
se embarazan los temores?
¡Fuera, vanos desvelos!
Que no siempre la osadía
ha de estar en escarmiento.
Alfonso, aunque rey, no es hombre
si a mí engañosa contemplo,
mas ¿qué ley en su dominio
no tiene Amor imperios?
Dalida, a Dêlbora le avisa,
que he de vestirme al momento,
que prevenga el tocador
y mientras mi padre –¡ay, cielos,
que parece que en mis voces se
embarazan los acentos! –,
llega para hablar el Rey
con el acompañamiento,
canta Zara, que no sé
si al sobresalto contemplo
discurriendo en lo quedado
adonde está lo que temo.**

ZARA **Procedes como judía
en haber tenido miedo.**

RAQUEL **Canta, Zara.**

ZARA **Vaya, pues.**

RAQUEL **¡Qué mal mi quietud suspendo!**

Canta Zara

*A los ojos de David
Bersabé rindió su esfuerzo,*

*porque los ojos de un rey
pueden más cuando hablan menos.*

RAQUEL Eso fuera si el sagrado
del amor rindiera fueros,
que no hay imperio en las almas,
aunque hay dominio en los cuerpos,
**y no es Bersabé Raquel
más de que son mis extremos,
porque Bersabé se rinde,
Raquel ha de ser lo mismo.**

Canta Zara

*Mirola una vez el Rey
y bastó a encenderle luego,
porque, como está más libre,
la vista de un rey es viento.*

RAQUEL Antes no, porque un rey tiene
más cautivos sus afectos,
si ha de medir advertido
las acciones con el puesto.
**Y si de una vez enciende
la llama de amor su pecho
no será soberanía
la que no atiende al respeto.**

Canta Zara

*Retirose Bersabé
a los principios, mas luego
el triunfo de su hermosura
celebró correspondiendo.*

RAQUEL ¿Cómo se puede llamar
«triunfo» el propio rendimiento?
Dejarse vencer arguye
o poca fortuna o miedo.
**Obligarse a las finezas
de amante y rendido dueño
aun para los imposibles
traen el agradecimiento
que la estimación no arguye
ligereza en los afectos
prosigue, Zara, no sé
por qué me altera el suceso.**

Canta Zara

*Acabó el gustoso halago
en trágico fin sangriento,
y envuelto en sangre de Urías,
voló el amor más soberbio...*

- RAQUEL Calla, calla, no prosigas;
que de tu voz a los ecos
infausto culto me rinde
el amor, con que al inquieto
agüero de mi porfía
has añadido otro agüero.
- ZARA Deja, señora, este tema,
y mira qué ruido siento,
éntrate a vestir, que es tarde,
a un rey vas a ver, y puesto
que es de otra ley, allá van
leyes donde quieren ellos.
- RAQUEL Vamos, deidad soberana,
que influyes mortal veneno,
blanca hija de las espumas,
madre del **vendado ciego**,
a cuyo templo consagra
la inmensidad de los tiempos
de mortales acechanzas
fantásticos vencimientos;
préstale imán a mis labios,
dales a mis ojos fuego,
infunde ardor en mis voces,
llena de espíritu el pecho
contra Alfonso, contra Alfonso
levanta el azote, hiriendo
los blancos cisnes que tiran
tu carroza por el viento.
Llega, deidad soberana,
ampara, ayuda mi intento;
así de **Alfonso** la muerte
miente el trágico silencio,
y así gentilico aplauso
vuelva a consagrarte templo,
que tú ayudando cuando yo venciendo
daremos fama y sacaremos premio.

Como Lanini fue, además de censor y copista, dramaturgo y buen refundidor, González Cañal cree que no tuvo ningún reparo en sustituir buena parte del texto de la comedia por otro escrito por él mismo, cambiando así la imagen de la escena. Este episodio se produce al comienzo, cuando David, el padre de Raquel, le cuenta que los hebreos han sido expulsados de Toledo y que necesitan a una bella judía que hable con el Rey y lo persuada para derogar la ley; como ella es la elegida, las criadas la visten con un traje negro hacia el que se hacen numerosas referencias por su sentido funesto, dejando ver que Raquel preferiría presentarse desnuda ante el monarca.

El vestido negro que desprecia la protagonista representaba en la España de la época el poder religioso, económico y militar. El descubrimiento del Nuevo Mundo fue trascendental para la industria textil europea al dinamizar el comercio interior y exterior con la explotación de la cochinilla, que potenciaba el color de la prenda, haciéndolo más vivo, y del palo de Campeche o palo de Tinte, del que se obtenían los colores negro y azul para lana y negro para seda y algodón, con la característica de ser colores muy intensos que no desteñían con el paso del tiempo. Desde mediados del siglo XVI y hasta aproximadamente 1670, los españoles tuvieron el monopolio de su extracción y comercialización en Europa, convirtiendo el color negro en símbolo de su poder y en el color de moda entre la clase alta de la sociedad al ser el que mejor encajaba con las pretensiones del Rey. El menosprecio que de él se hace en el texto, así como las continuas referencias a la desnudez de la protagonista, a cuyo pecho también se alude en varios momentos, podría no haber gustado al censor y, junto a otros cambios menores, lo habría reemplazado; de hecho, en el texto original visten a Raquel a lo largo de la escena, mientras que, en el nuevo, en uno de los últimos versos, Zara dice: «éntrate a vestir que es tarde». No obstante, no es más que una conjetura. El nuevo texto parece deberse más bien a una reescritura que a un problema con la censura, y, frente a lo que afirma González Cañal, no parece la caligrafía de Lanini, la cual puede contemplarse en algunos de sus autógrafos analizados en *Manos teatrales* y en otras censuras de CLEMIT.

Hasta el final de la comedia, donde se produce la segunda intervención importante, hay más versos suprimidos o sustituidos. Por ejemplo, en la primera jornada Fernando acusa al Rey, quien se ha enamorado de Raquel, de estar experimentando sentimientos humanos no adecuados a su posición, pero como él cree que el amor es lo mejor que hay en su persona, responde a la acusación con unas palabras que la contradicen. Los últimos versos del monarca están tachados y sustituidos por otros escritos en perpendicular, pero, en contra de lo defendido por González Cañal, tampoco parece obra del censor, sino de un apuntador llamado Juan Francisco Sáenz de Tejera que trabajó en varias compañías; partiendo de *Manos teatrales*, este dato permite identificar la compañía a la que se concedió la licencia de representación, que fue la de Carlos Vallejo, *autor* que en la primavera de 1695 estaba representando en Madrid y cuyo apuntador era Sáenz de Tejera.

TEXTO SUSTITUIDO

REY **[...] cuando a oprobio más villano
me he reducido, tener
atenciones es en vano;
juzga tú a cuál puede ser,
pues cuando de él no hago caso,
tienes por malo el amor,
y es en mí lo menos malo. (vv. 868-874)**

TEXTO PROPUESTO

REY [...] a la Majestad no debe
atreverse temerario
ansí se atrevió y no mira

Por último, tres hojas añaden un tercer final de la comedia. La hipótesis de González Cañal a este respecto es que Lanini sintió el impulso creativo propio de su faceta de dramaturgo y no de censor, y vio la oportunidad de reescribir el final y adaptarlo a sus propias necesidades, enlazándolo así con su propia obra, *El rey don Alfonso el Bueno y batalla de las Navas*, y pudiendo incluso llegar a hacer una bilogía de cara a una representación. Añade González Cañal:

El rey don Alfonso... tuvo una cierta fortuna escénica, *La desgraciada Raquel...* desaparece totalmente de los escenarios hasta que se recupera, a partir de 1750 (pero a través del texto impreso a nombre de Diamante). La enmienda y adaptación del manuscrito que llevó a cabo Lanini no tuvo, pues, éxito. (31-32)

Sin embargo, la caligrafía de estas hojas también es diferente a la de Lanini, por lo que seguramente recibiera el manuscrito en estas condiciones, mutilado y modificado por varias personas, y «lo atajado» por él no fueran más que algunos versos puntuales que aparecen tachados a lo largo del texto para hacerlos ilegibles. Por desgracia, la mala calidad de la copia digitalizada de que disponemos, en blanco y negro, impide hacer un examen más exhaustivo de los tipos de letra, las tonalidades de la tinta y, en consecuencia, de las manos que formaron parte de su proceso de elaboración.

La comedia cuenta con un segundo manuscrito censurado que, al ser de 1750, se encuentra bajo el título *La judía de Toledo* y a nombre de Diamante [BHM, Tea 1-120-3(a)]. Las diligencias administrativas que contiene son las siguientes:

Madrid, 15 de abril de 1750.

El censor y fiscal de comedias vean y reconozcan esta intitulada *La judía de Toledo*, y con sus pareceres se traiga.

Rafal. [rúbrica]

Señor,

He visto esta comedia que escribió D[o]n Juan Bautista Diamante sobre el caso de la judía de Toledo, a quien el Rey don Alfonso, enamorado, rindió in[?] su albedrío. Llegó a verla el Rey y no fue rey después que llegó a verla. Dice el Conde de Cervellón en su retrato, pintándole un héroe tan famoso, que, porque no idolatrasen en sus hazañas, quiso parecer hombre en sus flaquezas. Con una y otra cláusula comprueba de inculpable la Majestad que representa a Dios en el monarca, y culpable solo el mísero ser humano que figura; y aunque este, abusando de aquella autoridad, se aliente a cometer cualquier error, nunca se le puede atribuir ni desairar. En esta obra se trata a la Majestad con gran veneración, que es lo que en el teatro debemos reparar, y aunque pudieran este y otros semejantes ejemplares excusarse, son tantos lo[s] que en él han llegado a introducirse, que ya sin nota lograron radicarse, en cuyos términos y los de no tener esta comedia cosa especial que se oponga a las regalías de S.M. ni a la política y buenas costumbres de estos reinos, si V[uestra] I[lustrísima] fue servido, podrá conceder la licencia que para su representación se solicita. Así lo siento salvo etc.

Madrid, 19 de abril de 1750. Hágase.

Rafal. [rúbrica] (pp. 114-115)

El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario

El ejemplo mayor de la desdicha se conserva en un manuscrito parcialmente autógrafo fechado en 1625 (BNE, Res/112), año en que comenzó el periodo de prohibición de imprimir novelas y comedias en Castilla, lo que facilitó, como hemos visto en el apartado correspondiente, que se llevaran a cabo atribuciones falsas de la comedia al publicarse en 1632 en Zaragoza a nombre de Pérez de Montalbán y, más tarde, en Lisboa a nombre de Lope de Vega. El autógrafo contiene las siguientes notas de censura:

He visto esta comedia y, puesto que no contiene nada contra las buenas costumbres, puédese representar; y su autor, Mira de Amescua, obtener nuevos aplausos.

Madrid, y julio de 1625.

Lope de Vega Carpio.

Esta comedia que su autor, el doctor Mira de Amescua, intitula *El ejemplo mayor de la desdicha*, es la vida y hazañas de aquel valeroso capitán Belisario, vencedor de tantas naciones y gentes, y su fin lastimoso. No tiene inconveniente, sino aviso y escarmiento de las confianzas humanas. Puede representarse, reservando a la vista lo que allí se ofreciere.

Madrid, 19 de octubre de 1625.

Pedro de Vargas Machuca.

Puédese representar.

En Valencia y octubre a 2 de 1627.

Dr. Garcés, Vicario General.

Puédese representar.

A 3 de noviembre de 1629?⁵⁵

P.M. Javier Barneto.⁵⁶ (f. 19r-v)

El nombre de Lope de Vega Carpio está falsificado, y no es la primera vez que lo encontramos así, bien en una licencia o bien en un manuscrito-copia para hacerlo pasar por autógrafo. Sánchez Mariana, en su trabajo sobre los autógrafos de Lope, señala lo siguiente respecto a este de Mira de Amescua:

En el texto se aprecian varias manos del siglo XVII, aunque la firma final de «El Dor. Mira de Amescua», en el f. 60, parece auténtica, lo mismo que las censuras a la vuelta de ese folio. Sin embargo, a continuación de la firma del autor, se añadió, falsificada, la censura con la firma de Lope de Vega Carpio, de la misma mano del falsificador del siglo XIX que hizo el anterior manuscrito [*La traición contra su dueño*]. (2011: 36)

A lo largo del texto de la comedia hay numerosas intervenciones de diferentes manos. Profeti también se refiere a ellas e indica:

Algunas pueden ser atribuidas a los aprobantes, a los cuales quizás se deban también las tachaduras de algunos versos o de fragmentos más o menos largos. Estos enjaulados podrían atribuirse

⁵⁵ Lectura muy difícil. No está claro si pone solo el mes, «noviembre», o si está abreviado y le sigue una fecha que en CATCOM se identifica con 1629.

⁵⁶ «Barrietos», según Cotarelo (1931:79).

asimismo a la compañía, que omitiría en las varias puestas en escena fragmentos quizás considerados demasiado largos. (2001: 211-212)

En principio, en vista de que los censores no tienen inconveniente alguno en autorizar la representación ni apuntan palabras o versos suprimidos (como sucedía en los casos anteriores), la obra, que dramatiza la historia del general bizantino Belisario y sus amores con Teodora, no debería haber tenido ningún problema con la censura. No obstante, vemos en alguna ocasión que los examinadores, aunque no prohíben, sí aconsejan quitar o sustituir algún fragmento, y esto es lo que podría haber ocurrido en un pasaje que Profeti sugiere tachado por Vargas Machuca, compuesto por cuatro versos que «quizá se borraron como demasiado burlescos» (idem):

FLORO **Tragose el lobo a la zorra.
Mi villa, señor, aplico,
para servirte con ella;
finezas haré contigo.**
(vv. 2570-2573)

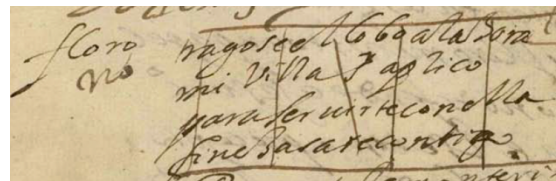


Figura 19. f. 54r (BNE, Res/112)

Héctor Urzáiz Tortajada señala en CLEMIT la presencia de otro fragmento que podría deberse a una corrección censoria:

ANTONIA [Ap.] ¿Qué desdicha es esta, cielos?
 ¿**No he de amar a Belisario,
no he de estimar sus afectos,
no he de agradecer su amor,
no he de honrar sus pensamientos,
no he de mirar su buen talle?**
 **¡Remedio, cielos, remedio,
que si tanto amor reprimo,
ha de reventar el pecho!** (vv. 574-582)

Se trata de un enjaulado en el folio 13r que tiene una cruz en el margen izquierdo y dos versos añadidos en el derecho, con otras marcas –otra cruz y una línea en forma de flecha– que indican muy claramente el lugar donde se incluyeron. Estos datos, sumados al hecho de que el fragmento no está tachado y puede leerse claramente, llevan a pensar que la censura no tuvo nada que ver. Profeti, por su parte, distingue la mano de Francisco de Rojas (2001: 212-213), quien, en realidad, no debió de intervenir en este manuscrito. Parecen la tinta y la caligrafía de Mira de Amescua añadiendo dos versos en una revisión posterior a la copia⁵⁷.

En cuanto al resto de las intervenciones del manuscrito, algunas parecen deberse a los copistas que ayudaron a Mira en la puesta en limpio de la comedia, e incluso al propio Mira:

Según parece Mira interrumpe varias veces la redacción de su texto, encargando a distintos amanuenses la copia en limpio de algunos fragmentos, y después sigue su redacción; esto se desprende del hecho de que su grafía y las de los copistas terminan y prosiguen al concluir las

⁵⁷ Véase la descripción del manuscrito Res/112 de [El ejemplo mayor de la desdicha](#).

escenas, en una misma hoja, y no al cambiar el folio [...]. Al final el autor volvería a leer el texto, firmándolo antes de entregarlo a la compañía para la sucesiva aprobación. (ibíd.: 211)

Pero hay otras que bien podrían ser obra de una o varias compañías, pues a juzgar por la fecha en que se concedieron las licencias (1625, 1627), caben dos posibilidades: que el manuscrito perteneciera a más de una compañía, o que hubiera estado en una sola y se hubiera solicitado la licencia para diferentes ciudades, Madrid y Valencia. Volveremos sobre esto más adelante.

El erario y monte de la piedad⁵⁸

De *El erario y monte de la piedad* no se han encontrado notas de censura o aprobaciones y licencias de representación; los dos manuscritos de la BNE (MSS/15305 y MSS/15490) son copias limpias, con alguna enmienda, pero sin rastro de censura. Sin embargo, sí tenemos noticia de algún cambio que el autor de comedias José de Salazar tuvo que llevar a cabo de cara a su representación en el Corpus hispalense de 1631.

Se trata de un auto sacramental al estilo del guadijeño, con interés religioso acorde a su género, pero también reflejo de la situación política y económica de su tiempo, especialmente en lo relativo a la grave crisis económica que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo XVII. Aclara Manuel Fernández Labrada en el prólogo a la edición del *Teatro completo* de Mira:

Como su título lo anuncia, el eje del auto lo constituyen los *erarios y montes de piedad*, proyectos de banca pública que con escasa fortuna impulsó el conde-duque de Olivares para aliviar la desastrosa situación financiera de la nación. Dado el carácter alegórico y religioso del auto, esta nueva banca será presentada como una imagen o trasunto de la Iglesia católica –con la Eucaristía como capital principal–, estableciéndose un minucioso y estructurado paralelo entre negocios divinos y humanos. Otros contenidos también presentes en el auto, como las alusiones a las actuaciones de la Junta de Reformación, el descrédito de la moneda de vellón, el alza de precios, la desconfianza ante los arbitristas, las amenazas holandesas, la piratería argelina, la intervención de la Inquisición en el contrabando de moneda, o la crisis de los valores morales, aumentan aún más si cabe el interés histórico de la obra, permitiéndonos apreciar la estrecha vinculación existente en el pensamiento de la época entre herejía y economía. (2007: 53)

El tema no preocupó –al menos que sepamos– a la censura. Lo interesante de esta obra se da con relación a esas fiestas del Corpus de 1631 que tuvieron lugar el 19 de junio en Sevilla y que se encargaron a dos compañías de teatro, la de Bartolomé Romero y la de José de Salazar. Este último había actuado ya en las de 1626 y 1630 y se vio obligado a volver a participar a pesar de tener otros compromisos, lo que hizo que se retrasara y que la ciudad tuviera que pedir al teniente mayor del asistente de ella, Juan Hurtado de Mendoza, su requisitoria de prisión contra *el autor* y su compañía para asegurarse el cumplimiento del acuerdo y su presencia en las fiestas (volveremos sobre esto en el siguiente apartado). No sabemos cuándo llegó José de Salazar a Granada, pero sí sabemos que el 16 de junio por la tarde pudo cumplir con la «muestra de los carros», representando, igual que Bartolomé Romero, sus dos autos en las Casas del

⁵⁸ Título en CLEMIT: *El Monte de Piedad*.

Cabildo, bajo la presidencia del Señor Asistente, para someterlos al juicio de la Ciudad. Uno de los autos era *El erario y monte de la piedad*, y los ciudadanos, en su afán por controlar todos los detalles, acordaron lo siguiente:

Que José de Salazar en el auto intitulado *El monte de la piedad* «procure mudar el entremés y mudar una palabra que se cantó en el baile y que no llamen Felipe a la Iglesia y rever la copla de “Lo que vale un suspiro y una lágrima”, por que se enmiende todo». (Reyes Peña, 2001: 126)

Estamos ante un caso bastante curioso, en el que son los propios espectadores quienes, tras ver la muestra de representación, deciden qué cambios hay que efectuar en el texto. No fueron excesivamente severos y solo señalaron el entremés, una palabra cantada en el baile, el paralelismo entre el Rey y la Iglesia y una copla.

Lo que le toca al valor

Se conserva en la BNE un manuscrito-copia de la comedia *Lo que le toca al valor* (MSS/18071), firmado y rubricado por el actor Tomás Osorio. Como ya vimos detalladamente en el capítulo dedicado a la atribución de los textos, parece que Tomás Osorio no fue más que el propietario de la copia. Al final de la comedia se leen las siguientes censuras:

He visto esta comedia y, quitando de ella lo que va borrado, se podrá representar.

En Madrid, a 26 de septiembre de 1644.

Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

Pase. [De otra mano, y seguido de dos rúbricas]

J. Agustín Díaz de [¿Villaruel?] [rúbrica]

Por mandado de Su Excelencia don Alonso de Arroyo. [rúbrica]

[?] [Firma no identificada]

Don Alonso Arroyo. [rúbrica]

Por mandado de los señores del Consejo de Castilla y [¿de León?].

[¿] [Firma no identificada]

En la muy noble y muy leal villa de Madrid a 4 de agos[?]

[¿Juan Ponce?]

Por mandado de Su Excelencia, don Francisco López de Portillo. [rúbrica]

[¿Juan Ponce?]

[¿Juan?] Ponce de León. [rúbrica] (ff. 40r-40v)

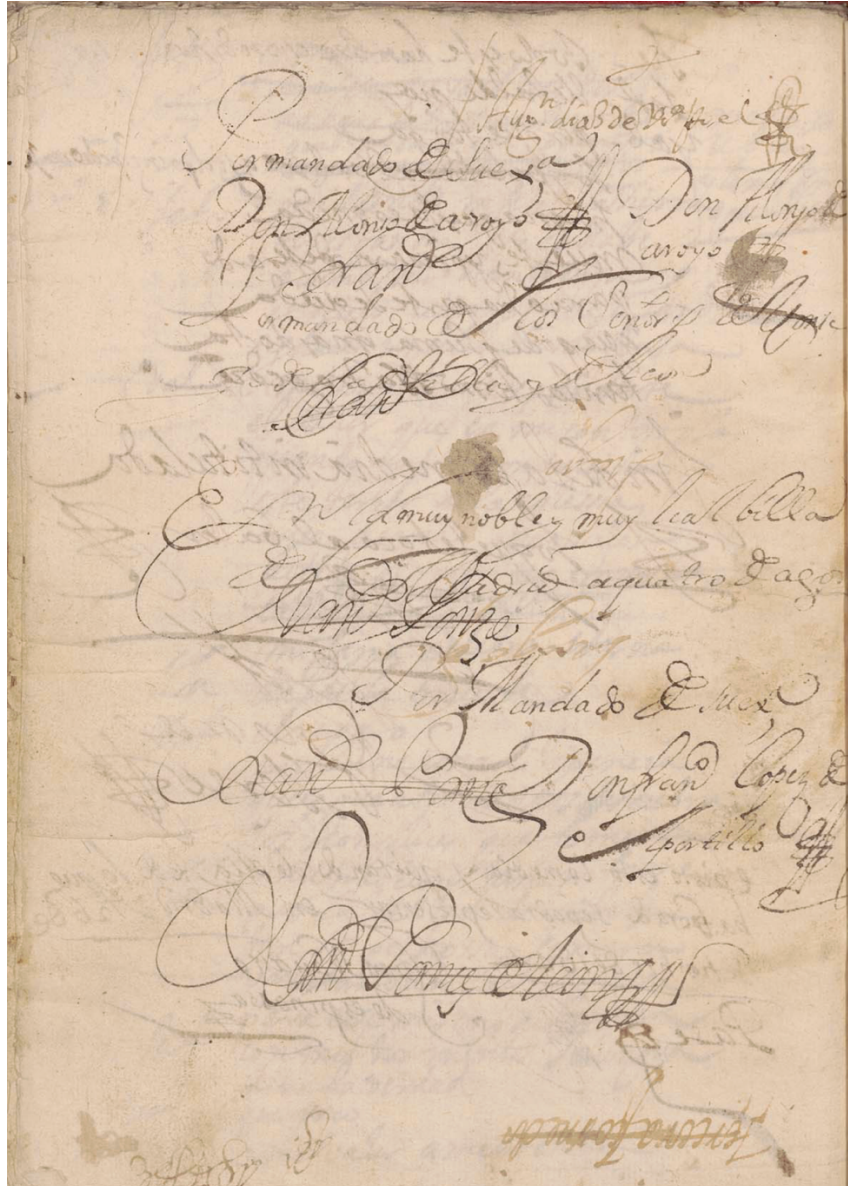


Figura 20. f. 40v (BNE, MS/18071)

Como puede observarse, se produce una sucesión desordenada de notas y ha sido imposible identificar el nombre de todos los censores. El último de ellos parece ser Juan Ponce de León. Tenemos noticia de un inquisidor llamado fray Juan Ponce de León, conocido por su activa participación, junto con el célebre Juan de Pineda, en la persecución contra los *Sueños* de Quevedo; parece que este «implacable Ponce de León» (Gacto Fernández, 1991: 60) mantuvo una gran vigilancia sobre la circulación de los libros en esta misma época, pero, aunque las fechas coinciden, no tenemos certeza de que se trate del mismo censor. De hecho, parece que se hayan hecho sucesivas pruebas caligráficas con este nombre, todas ellas tachadas horizontalmente. Pueden deberse, pues, a cualquier persona con estos apellidos vinculada a la censura o al mundo escénico; en el DICAT hay recogidas varias referencias: Francisco Ponce de León, un *autor* que en 1660 representó con su compañía dos comedias en la Universidad de Santiago de Compostela; un supuesto actor llamado Antonio Ponce de León, cuya única huella data de 1639; y un músico y cantante llamado también Juan Ponce de León que en 1636 trabajaba para la compañía de Pedro de la Rosa.

No tenemos constancia de otras actuaciones de don Alonso de Arroyo, pero sí de Juan Navarro de Espinosa, a quien encontramos firmando en otras veintitrés censuras recogidas en CLEMIT, más dos en comedias atribuidas a Mira: *El mártir de Madrid* y *El negro del mejor amo*⁵⁹. Llama la atención la frase que escribe en su licencia: «quitando de ella lo que va borrado», que implica modificaciones de su parte en varios pasajes del texto.

La única intervención censoria constatada de Navarro de Espinosa, a pesar de no estar rubricada, se localiza en la tercera jornada, en el folio 37v, donde anota al margen: «Este paso se represente con las acciones muy honestas». La nota está subrayada como en su transcripción, y justo debajo se ha escrito «No» con una tinta que parece la misma. En ella, pide que se represente decorosamente una escena donde el Príncipe de Orange intenta forzar a Isabel, quien prefiere la muerte, mientras que Baltasar lo contempla todo horrorizado para terminar interviniendo con la pistola en la mano. Dicho con otras palabras, el censor quiere que se evite el morbo a la hora de escenificar la violación.

El pasaje presenta un primer recuadro que parece haber sido hecho por la misma mano que copió el resto de la comedia, y otro algo posterior, de tipo enjaulado, con un trazo más vigoroso y una tinta más oscura que se asemeja en mayor medida a la empleada por el censor. A lo largo del pasaje se han escrito, además, varios *noes*. Como siempre, están reflejados en negrita los versos recuadrados o enjaulados:

BALTASAR	Cerrado está todo el cuarto; y, así, es preciso que vuelva a ver si se fue el de Orange.
PRÍNCIPE	Solo aguardo la respuesta.
ISABEL	La mía es que, riguroso, tiña el acero en mis venas, antes que a lazo tan torpe me sujete la violencia.
PRÍNCIPE	Cuánto es mejor, Isabel, para la correspondencia, que me obligue la avaricia que no el despego me ofenda.
ISABEL	Fuerza es que el honor sagrado posponga vida y hacienda, y así se pase.
PRÍNCIPE	¡Oh, qué gran quebradero de cabeza! [enfado ¿que es fuerza]
BALTASAR	¿Qué es esto, ¡Cielos!, que escucho? ¿Cómo, enojada mi diestra, con todo un rayo de plomo, aqueste agravio no venga?

⁵⁹ Consúltese el [anexo 4](#).

- PRÍNCIPE **Ya que la fuerza ha de ser,
según el silencio muestra,
quien ha de apagar, piadosa,
este incendio que me quema.**
- ISABEL **Señor, vuecelencia mire...**
- PRÍNCIPE **Al viento cansas con quejas.**
- ISABEL **Daré voces.**
- PRÍNCIPE **Bien harás,
si con eso te consuelas.**
- ISABEL **¿Cómo el Cielo...**
- PRÍNCIPE **Está muy alto.**
- ISABEL **... no ve, con ojos de estrellas,
tiranía semejante?**
- BALTASAR **Una estatua soy de piedra.**
- PRÍNCIPE **Están muy acostumbradas.**
[verso tachado, ilegible]
Esto ha de ser, Isabel. [añadido con otra mano]
Sale Baltasar
- BALTASAR No ha de ser, [añadido de esa misma mano, sobre otro verso ilegible]
pues encomienda
el castigo [a] aqueste brazo.
Dispara una pistola y cae el Príncipe
Libre estás.
- ISABEL Más estoy muerta. (vv. 2561-2598)

De nuevo, diez versos después se produce una importante intervención textual, pero no creemos que sea debida a la censura: los treinta y ocho versos que quedan desde aquí hasta el final de la comedia (un folio y medio, aproximadamente) están tachados con aspas verticales. Asimismo, tras el colofón y varias rúbricas, se ha insertado un final alternativo de una duración algo mayor, de unos cincuenta y ocho versos, de la misma mano que redactó el conjunto del manuscrito; curiosamente, esta nueva versión es idéntica a la que encontramos en otro testimonio –impreso– de la pieza, el publicado en la *Parte 34 de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, José Fernández de Buendía, 1670)⁶⁰.

No podemos estar seguros de que Navarro de Espinosa hiciera más correcciones, pero, por los datos que aporta el cotejo con el impreso, sí podría estar presente en otras partes del texto.

⁶⁰ No hay ninguna duda de que la edición tiene como texto base este manuscrito, pues, además del nuevo final, se incorporaron también los *adenda* marginales; por ejemplo, junto al último verso de Isabel del fragmento copiado, «Mas estoy muerta», se añade mediante un símbolo parecido a una almohadilla (#) una llamada que remite a una inserción al margen derecho de los siguientes versos del Príncipe, con uno de ellos tachado: «[?] si la fortuna / muerto soy. Oh, cómo así / la fortuna manifiesta / que quien es rebelde a Dios / muerte le da su soberbia»; salvo el verso eliminado, este añadido se refleja en la versión impresa. Los atajos del censor, como algo prohibido, desaparecen también en la edición.

Por ejemplo, justo antes de la escena comentada, en el folio 37r, aparecen enjaulados y señalados con un «No» los siguientes versos del Príncipe, en los que acusa a Isabel de haber sido «liviana»:

PRÍNCIPE La que elige por marido
 hombre de más bajas prendas
 [...]**No, pues, conmigo te muestres**
 tan honrada y tan honesta;
 pues apurando, sutil,
 al discurso la advertencia
 tú pecaste a ser liviana,
 según el suceso muestra,
 desde que para adorarte
 pediste, Isabel, licencia.
 Y así, mira que en tu amor
 son acciones muy opuestas
 toda aquella liviandad
 y toda aquesta **aspereza** (entereza). (vv. 2521-2540)

En otros parlamentos del Príncipe y más personajes que hablan sobre él se eliminan palabras que resultan malsonantes, como «vicioso», y versos que, describiendo los malos hábitos del Príncipe, incluyen críticas y referencias sexuales, entre otros. De los incluidos a continuación, el único distinto es el primero, donde el verso tachado alude a España en una exaltación que el Príncipe hace de su propia persona:

PRÍNCIPE [*Ap.*] Dos reyes me cortejan,
 los holandeses mi valor festejan,
 duda Italia mi intento,
 Alemania depende de mi aliento,
 a España causo miedo,
 el de Francia se asombra a mi desnudo, [...] (f. 3v; vv. 164-169)

BALTASAR [...] No hay virtud que, en su contrario,
 al vicioso [la pasión] no la desdore.
 [...] (f. 4r, vv. 226-227)

TURÍN [...] escucha, Juana, que quiero
 pintarte tu condición. (vv. 476-477)

[...] Si amante de alguna es,
o por fuerza o por agrado,
logra luego su cuidado,
pero déjala después.
Si, por ser doncella, siente
que a su afición no se aplica,
«Con no serlo –la réplica–
se quita el inconveniente».

**Si es casada la mujer,
la responde algo mohíno:
«Sendereado está el camino,
no puede echarse de ver».
[Si es viuda con recato,⁶¹
la dice [?] punto:
«¿Qué importa ya al difunto
que goce yo de un buen rato?»]
Con que por fuerza [?] ella
que no se escapa prevén,
es pareciéndole bien,
viuda, casada o doncella.
Las de estos estados [?]
porque hay algo en qué topar:
que solteras es echar
bonetes a la tarasca.**
Su modo ya les ha sabido,
de que inferir puedes ya
que con tu ama será
lo que con otras ha sido. (f. 8r; vv. 494-521)

TURÍN [...]
Luego al punto que Isabel
se recoja a su aposento,
ignorante del intento
desde Tarquino cruel,
abriendo con [esta llave] has de ir
hasta el cuarto. Prevenida
del Príncipe, «Recogida
queda en él», les has de decir.
**Que, una vez en el garlito
que tu cautela la deja,
aunque ha de nacer su queja
ha de morir su apetito.
Ya su amor le da trabajo,
ya si al fin, para dejalla,
imagina cual gozalla
y echar por el atajo.** (f. 8v; vv. 542-558)

En el folio 14v hay otra intervención que podría ser producto de la censura, pero resulta imposible recuperar el texto en su integridad. Se trata de un parlamento de Baltasar, veinticuatro de cuyos versos se han eliminado: desde «sagrado freno del hombre» hasta «Oh, cómo sin atención»; la mitad de ellos están tachados horizontalmente hasta hacerlos ilegibles (más allá de algunas palabras, como «estado villano»), y el resto enjaulados y con un «No» escrito en el margen. En folios consecutivos hay pequeños pasajes señalados de esta misma forma, y

⁶¹ Esta estrofa, desde «Si» hasta «rato», se añadió al margen para completar la serie de chistes con *doncella*, *casada*, *viuda*, pero los cuatro versos fueron igualmente tachados.

coincide que se trata de alusiones del tipo «llegar a rey», «el vasallo y el rey», «los ministros del clero», «la cristiana providencia», «acto de contrición», etc.

Igualmente aparecen recuadrados o, en ocasiones, enérgicamente tachados varios versos alusivos a la honra de Isabel, dichos por ella misma: «zozobrando el honor, / si eres noble no consentas / que se logre su furor, / pues no se pueden soldar / las quiebras de la opinión» (f. 18r); o por otros personajes: «¿Y el honor de la cuitada? / [...] PRÍNCIPE: Que se soldara imagina. / TURÍN: no es muy santa la doctrina, / pero es muy acomodada» (f. 20r).

También se eliminó el siguiente pasaje, donde bromean el Príncipe de Orange y el gracioso Turín, quien refiere uno de esos cuentecillos que la censura solía perseguir (Cienfuegos Antelo, 2011). El folio está tachado casi en su totalidad, con las dos columnas enjauladas y nuevo texto escrito –en vertical– en el espacio entre ambas:

PRÍNCIPE	Vila penetrar mi intento; y, para lo de tercera, juzgué que un águila fuera.
TURÍN	Vaya [?] cuento (No te engañó el pensamiento) Una zorra se topó de una mujer la cabeza, de cuya muerta belleza, no pocos rasgos que vio, alabárselos conierta. Mas después que, con cuidado, vuelta de uno y otro lado, conoció que estaba muerta, con presteza que celebro dijo la zorra después: «Cabeza, cabeza es, pero no tiene cerebro».
PRÍNCIPE	Traducida con primor estaba. Es buena, Turín.
TURÍN	Obra de mi ingenio, al fin.
PRÍNCIPE	¿Eres poeta?
TURÍN	Señor, coplas escribo, aunque sé no hay cosa que más destruya.
PRÍNCIPE	Vaya alguna obra tuya.
TURÍN	Cuatro décimas diré, en las cuales un amante se disculpa, que ha dejado a su dama de enfadado.
PRÍNCIPE	Buen asunto. Di, adelante.
TURÍN	«Con mil extremos ardientes frío te empiece [a] adorar; mas aquesto del durar

no está en manos de las gentes.
Yo te confieso que sin ley,
justamente en mi rigor
[?] que, tibio, su ardor
pavesa ya llega a ser.
Pero, qué tengo de hacer:
Acabóseme el amor.
No amarte cuando, inhumano,
algún astro me desvía,
no puede ser culpa mía,
pues eso no está en mi mano.
En desengañarte, es llano
que solo servirte intento;
porque si ya el pensamiento,
como digo, te olvidó,
¿para qué es bueno que yo
te quiera de cumplimiento?
Si he de decir la verdad,
de servirte tengo gana;
mas no sé cómo se sana
esto de la voluntad.
Si siempre a la libertad
preceptos y leyes mide,
que me incline al cielo pide
que te quiera; pues es justo
que, mientras durare el gusto,
no haya miedo que te olvide.
Respeto en mí se miró
el callarte lo prudente:
no ha de decir claramente
un hombre “Esto se acabó”.
Esto supuesto y que yo,
aunque te quise, no es bien
negar lo que todos ven,
aquí paz y después gloria.
Que aquí acaba la historia,
Por siempre jamás, amén». (vv. 1320-1387)

Los versos alternativos escritos entre las columnas dicen:

PRÍNCIPE	Deja los cuentos agora.
TURÍN	Pues diré unas coplas mías que le escribí habrá dos días al bostezar del aurora.
PRÍNCIPE	¿Poeta eres?

TURÍN

Bien sé,
no hay cosa que más destruya.

PRÍNCIPE

Vaya, pues, esa obra tuya.

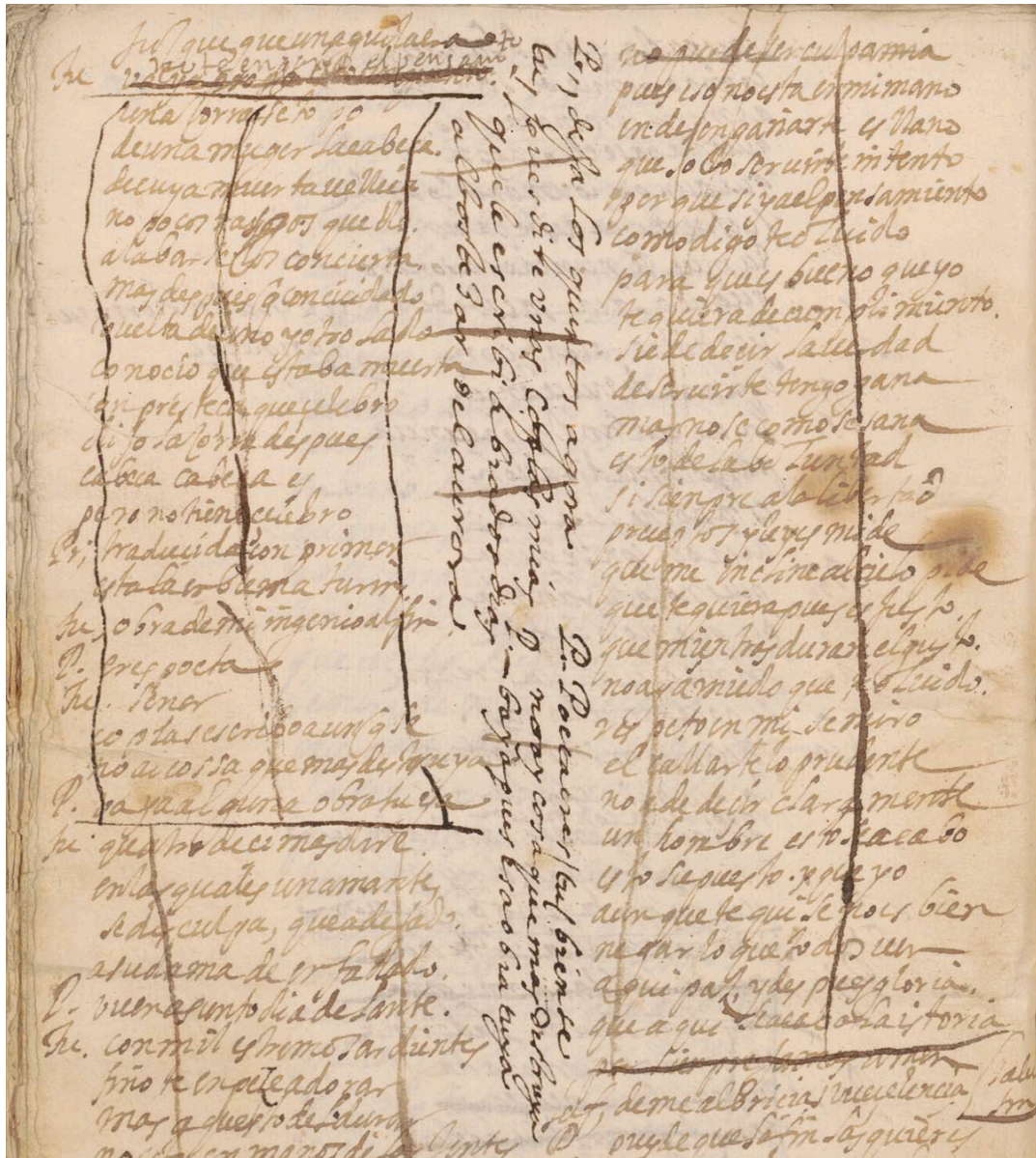


Figura 21. f. 20v (BNE, MS/17081)

El hecho de que ninguno de los pasajes atajados que hemos señalado se incluyera en la versión impresa de la *Parte 34 de Comedias nuevas* hace muy probable que sean aquellos que Vargas Machuca eliminó, tal y como señala en su licencia. No era lo usual, puesto que los cambios efectuados por los censores solían reflejarse en las impresiones posteriores, con las que –a pesar de la controversia que suscitaron las diferentes opiniones– solían ser más permisivos; sin embargo, en este caso la edición es muy fiel al manuscrito, quizá porque hubiera un texto manuscrito intermedio donde ya no se recogiera lo censurado.

El mártir de Madrid

De *El mártir de Madrid* se conserva un manuscrito redactado entre Mira de Amescua y Luis de Belmonte Bermúdez (BNE, Res/107) que hace pensar, como ya comentamos, en una comedia escrita en colaboración por ambos autores. Lleva varias censuras de diferentes años (1619, 1622, 1623 y 1641):

Vea esta comedia intitulada *El mártir de Madrid* el secretario Tomás Gracián Dantisco.
En Madrid a dos de septiembre de 1619 años.

Esta comedia intitulada *El mártir de Madrid* se podrá representar, quitando lo del alguacil (señalado en 1ª jornada), reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere; y lo mismo en los cantares, bailes y entremés.

En Madrid, a 3 de septiembre, 1619 años.
Tomás Gracián Dantisco.

Dase licencia para representar esta comedia.
En Madrid, a 3 de septiembre de 1619 años.
Francisco de Medina.

Esta comedia llamada *El mártir de Madrid* se podrá representar, quitado lo del alguacil, señalado en la 1ª jornada, reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares, bailes y entremeses.

En Zara[go]za, a 29 de diciembre⁶². [?] de Ribera.

Vi esta comedia llamada *El mártir de Madrid*, y es cosa que escribe Herrera, y aprobada por los señores del Consejo.

Y así, puede representarse, en Granada, febrero 2 de [16]22 años.
Por mandado del señor arzobispo, Álvaro Cubillo. [rúbrica]

Dase licencia para representar esta comedia intitulada *El mártir de Madrid*.
En Valencia y agosto a 8 de 1623.
El Dr. Garcés.

Véala Joan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

He visto esta comedia y, moderando algo della acerca de la vida del mártir –por ser poco ejemplar–, y quitando todo lo que en la primera jornada tengo notado del alguacil, se puede representar.

En Madrid, a 15 de noviembre de 1641.
Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

Madrid y noviembre 23 de 1641.

Dase licencia para que se represente esta comedia, menos lo que dice Juan Navarro, como ya es notado⁶³. [rúbrica] (ff. 65r-66r)

Antes de analizar las enmiendas que la censura lleva a cabo en el texto de la comedia, es importante mencionar brevemente un dato que aporta la licencia firmada por Álvaro Cubillo, cuando apunta: «y es cosa que escribe Herrera». Fue José María Bella quien identificó este nombre con Antonio de Herrera y Tordesillas, escritor de la *Segunda parte de la Historia*

⁶² Miguel González Dengra transcribe «Granada» en su edición (2001).

⁶³ Cotarelo (1931: 113) y Alvití (2006:67) transcriben: «menos lo que dice Ju.º Nauarro com aperciuim.to».

general del mundo, de XI años del tiempo del Señor Rey don Felipe II, el Prudente, desde el año de MDLXXV hasta el de MDLXXXV, donde relata el suceso real que inspiró la comedia de Mira (1968), es decir, el martirio en 1580 de un cautivo, natural de Madrid, llamado Pedro. Williamsen y Linares, por su parte, advierten que el martirio de Pedro aparece también contado en los *Anales de Madrid* de León Pinelo (1975), pero González Dengra concluye lanzando una hipótesis: «no es la *Historia General*, sino otra (de la que se sirvió también León Pinelo para escribir sus *Anales de Madrid*), la fuente en la que probablemente se basara Mira de Amescua para escribir *El mártir de Madrid*» (2001: 384).

En las notas de censura se hace mucho hincapié en la necesidad de eliminar el episodio del alguacil, que ya señaló Cotarelo: «la obra empieza con una violenta escena entre el padre, Álvaro Ramírez, y sus hijos Pedro, a quien le da de palos, y Fernando, que le temple. Llega un alguacil para prender a don Pedro por otros delitos y Trigueros se burla de él (este pasaje, de 35 renglones, es lo tachado por la censura)» (1931: 114). Acerca de esta misma escena que tanto preocupó a los censores, González Dengra dice:

[...] hay que destacar que resulta curioso que el pasaje más castigado por las censuras existentes al final del manuscrito, el referente al diálogo entablado entre la familia Ramírez –excepto don Pedro–, a la que se une el criado Trigueros, y el alguacil, no aparezca acompañado ni al principio ni al final del mismo por acotación alguna. Sabemos que el representante de la justicia llega porque Trigueros así se lo dice a don Álvaro; y nos enteramos de que se marcha cuando el padre dice al hijo que ya está libre del rigor de la justicia. [...] el contenido del sabroso diálogo entre el alguacil y Trigueros da a entender que sobornar a los representantes de la justicia debía ser relativamente fácil. Por otro lado, es de suponer que el público se percataba de la actitud ostentosa con la que el soborno se produce. (2001: 386)

En efecto, aunque el pasaje referido por la censura es el gran perjudicado, todos los diálogos en los que interviene el Alguacil están recuadrados y enfáticamente tachados:

TRIGUEROS	No des de comer a Satanás, pues dicen plumas sutiles que ganancias de alguaciles –por boca del pueblo hablo– son pistos para el diablo.
PEDRO	Aunque son consejos viles, los tomo.
ÁLVARO	Entre la justicia.
TRIGUEROS	Entre... (vv. 109-117) ***
ALGUACIL	Yo he de saber si está en casa.
TRIGUEROS [Ap.]	(¿Aún no penetra la verdad?) Pues esta letra nos dio un ginovés ayer



Figura 22. f. 4r (BNE, Res/107)

**para un fulano Asmodeo,
mercader en la rúa Nova.**

ALGUACIL

Veamos.

TRIGUEROS [Ap.]

(¡Que se lo creo!

**No tengo el alma tan boba
que no le entienda el deseo.
Querrá aprovecharse della).
Hay letra que a treinta días
vista se paga por ella
y esta, excusando porfías,
pide treinta para vella.**

ÁLVARO

¡Pesado animal estás!

TRIGUEROS

Algo se ha de hacer por mi
señor, y por mí algo más.

ALGUACIL

Traigo el mandamiento aquí.

TRIGUEROS [Ap.]

**Si es el de «no hurtarás»
diré, puesto en la cabeza,
mento homo. (vv. 137-157)**

ALGUACIL

Os meteré yo en un cepo.

TRIGUEROS

En una cepa es mejor.

ÁLVARO

**Yo quedo muy satisfecho
del favor que me habéis hecho
y en más lo pienso servir.**

Dele algo [al Alguacil]

TRIGUEROS [Ap.]

**Bien lo puede recibir
que la cura es de provecho.
Con los doctores compiten,
pues más dinero aprueban
aquellos, pues lo permiten,
porque [a] visitar los llevan,
y estoy porque nos visiten.**

ALGUACIL

¿Mandáis, señor, otra cosa?

ÁLVARO

**Que me dejáis obligado
confieso.**

Vase el Alguacil

TRIGUEROS

**No vive ociosa
la gente; dulce bocado
será.**

FERNANDO

Fue ocasión forzosa. (vv. 174-190)

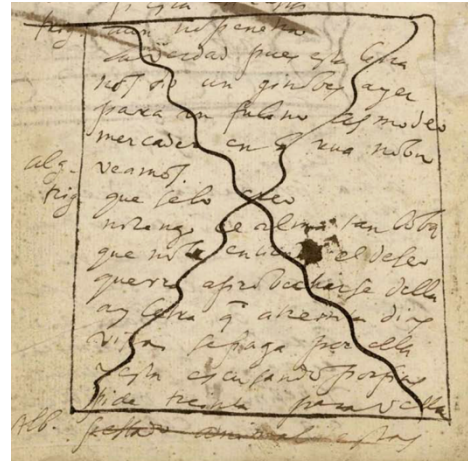


Figura 23. f. 4v (BNE, Res/107)

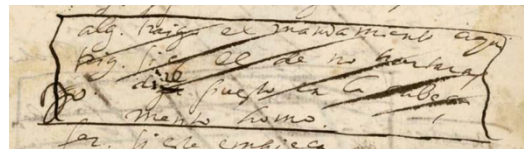


Figura 24. f. 5r (BNE, Res/107)

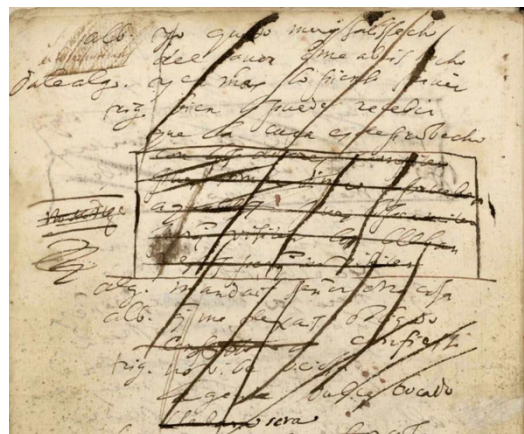


Figura 25. f. 5v (BNE, Res/107)

En realidad, es el gracioso Trigueros quien tiene los parlamentos más conflictivos en todos los pasajes; en ellos acusa al Alguacil, como representante de la Justicia, de ser un aprovechado y un ladrón y de dejarse sobornar. Lo hace mediante apartes, dirigiéndose directamente al público y no al resto de personajes, lo que seguramente incrementaría la peligrosidad de sus palabras. Por tanto, el episodio del alguacil fue el suprimido, pero fueron las burlas críticas de Trigueros el motivo real de dicha supresión.

Aunque es lo que más obsesionó a los examinadores, hay otras pequeñas correcciones debidas a la censura: «una vez me llevó / a ver unas **prostitutas** dromedarias / **mi pureza se perdió**» (vv. 316-318); «**demás que cuando se entienda / que soy mujer, ¿qué delito / será ya que me ofenda / el rey, cuando no hay escrito / crimen que en vano defienda?**» (vv. 1416-1420); «[...] yo reniego: / **de la fe de Jesucristo**» (v. 1879, convertido en «¡Moro soy, pierdo a cristo!»); «**Pedirte quiero un favor: / [teme un] Dios a las venganzas;** / vuelve a confesar a Cristo» (vv. 2124-2126). Asimismo, Navarro de Espinosa, además de repetir lo del alguacil, anota algo más: «moderando algo della acerca de la vida del mártir –por ser poco ejemplar–»⁶⁴. Cuando se relataba la vida de un santo en una comedia que iba a ser representada ante un buen número de personas, había que tener especial cuidado, se miraba mucho la fidelidad con respecto a la historia original. *El mártir de Madrid* tiene como tema central «el caso de un joven cristiano apóstata que, tras una serie de fechorías entre los moros, siente la llamada de Dios, se reconvierte al cristianismo y muere crucificado» (González Dengra, 1991: 361) –como Jesucristo, pero él en una puerta–; de modo que, si las comedias hagiográficas en general tenían problemas con la censura, esta, que incluye también el tema de los cautivos, alianzas con los moros y tramas amorosas, no iba a ser menos. Pero, salvo por esa escena del alguacil en la primera jornada, la pieza no debió de tener ningún problema en su subida a los tabladros.

El negro del mejor amo

El negro del mejor amo es una comedia conservada en la *Cuarta parte de Laurel de comedias de diferentes autores* (Madrid, Imprenta Real, 1653). La licencia de representación, de Juan Navarro de Espinosa, se encuentra en un manuscrito del año 1643 de *El negro del Serafín* (BNE, MSS/17317), comedia de Luis Vélez de Guevara con la que se ha identificado:

He visto esta comedia y, reparando en ella lo que tengo apuntado en el margen desta tercera jornada en la hoja quince (no siendo inconveniente el ser toda episodio de la vida deste santo, si bien en lo principal –que es lo importante– conviene con su historia, como consta de la corónica de seráfico San Fran[cisco] en la *Cuarta parte*), guardando las demás advertencias que tengo dichas y apuntadas en ella, se podrá representar; y no de otra manera.

En Madrid a 8 de febrero de 1643.

Juan Navarro de Espinosa.

⁶⁴ Puede apreciarse en esta y otras censuras, como la anterior en *Lo que le toca al valor*, que Juan Navarro de Espinosa era un censor bastante severo, rara era la vez que no ponía ningún tipo de objeción. Para más información, consúltese el artículo de Jorge Ferreira Barrocal «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT» (2023).

Representétese.

Madrid, 13 de febrero de 1643.

Navarro de Espinosa fue censor también de *El mártir de Madrid*, donde, al igual que aquí, mostraba su disconformidad con algunos de los aspectos relatados sobre la vida del santo; «si bien en lo principal –que es lo importante– conviene con su historia», señala, y seguramente fuera este el motivo por el cual no prohibió la obra en su totalidad. Sin embargo, sí reconviene al autor por un pasaje de la tercera jornada: «Este prodigio no está en su vida, pero hay otros mayores» (f. 19v). También pone reparos a otro asunto del mismo acto que, por desgracia, no podemos identificar porque la hoja 16 del manuscrito ha sido arrancada⁶⁵; tan solo ha quedado un pequeño resto de unas barbas en cuyo vuelto todavía se lee el final de algunas líneas.

En el lugar donde se ubicaba el pasaje atajado se insertaron otras páginas, los folios 15-17, que parecen de otra mano, pues es una letra más grande, más descuidada, de escritura más rápida, por ser más angulosa y menos redondeada, y hecha con tinta más oscura; sus primeras palabras son «tan bien capitanealles» y las últimas «desta de Dios seráfica columna». El recto del folio 17, que vuelve a ser de la mano principal, comienza con unos versos tachados, pero están repetidos a la derecha sin borrar. Podría explicarse esta circunstancia teniendo en cuenta que, tras la eliminación de Navarro de Espinosa, el texto habría quedado inconexo, de tal modo que es probable que una mano posterior, quizá la de un autor de comedias que quisiera representar la pieza, viera la necesidad de completar el fragmento ausente y rellenarlo con texto nuevo.

Hay otras intervenciones que Navarro de Espinosa advierte al final de su censura y que merecen atención⁶⁶. En el folio 1v se tacha «vive Dios» y se sustituye por «Vive Ala». En otros lugares vemos otras tachaduras similares, el reemplazo de «Dios» por «Ala», como en los folios 7v y 8r, en este último junto a un comentario del censor escrito al margen: «mirad que decís unas veces Dios y otras Alá (no es como censor esta advertencia)». Gracias a esta explicación de Navarro, sabemos que algunos de sus cambios que no son por censura, sino más bien por coherencia textual, y que en estos ejemplos no es la alusión a los dioses algo que deba ser atajado. Además, anticipa la advertencia posterior al tachar parte de un juramento pronunciado por el negro protagonista, el Conde: «que vive **Dios** [Alá] que me corro», y dado que desde julio de 1642 era costumbre de este severo censor prohibir este tipo de juramentos (Ruano de la Haza, 1989: 215), se preocupa de aclarar que se trata de la observación de un mero lector.

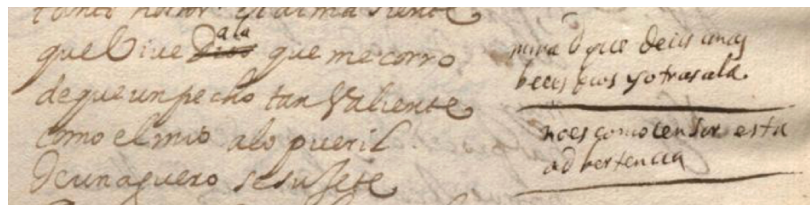


Figura 26. f. 8r (BNE, MS/17317)

⁶⁵ En la licencia Navarro de Espinosa dice la hoja 15, pero en realidad es la 16, porque en la 15 no está su letra y es la siguiente la que ha desaparecido.

⁶⁶ Están recogidas por Javier J. González Martínez en «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro del mejor amo*» (2012).

Para terminar sus intervenciones en la primera jornada, hace otra de tipo textual o literario, no de censura, cuando a través de un símbolo + señala a propósito de la frase del negro «y finalmente que puede / formar [?] de un impío.+»: «+Mirad esta última [¿Vd?], que no es para acabar».

El segundo acto presenta también enjaulados, tachones y anotaciones (en los folios 14v-15v y 16v-17r está todo tachado verticalmente), pero parecen más bien atajos de representación.

Por último, en la tercera jornada encontramos de nuevo tachaduras que parecen simples alivios escénicos, pero volvemos a ver la mano de Navarro de Espinosa en dos momentos que esta vez sí tienen que ver con su labor censoria y no con su afición a la lectura: el primero de ellos son unos versos tachados de los folios 51r-v en los que Mortero habla de la señal de la santa cruz; por otro lado, el segundo está en el folio 62r, donde hay múltiples intervenciones, entre las que se encuentra una nota del censor: «el santo no murió de herida», donde podemos volver a ver al Navarro puntilloso con la fidelidad en el retrato de los santos y de sus biografías en este tipo de comedias.

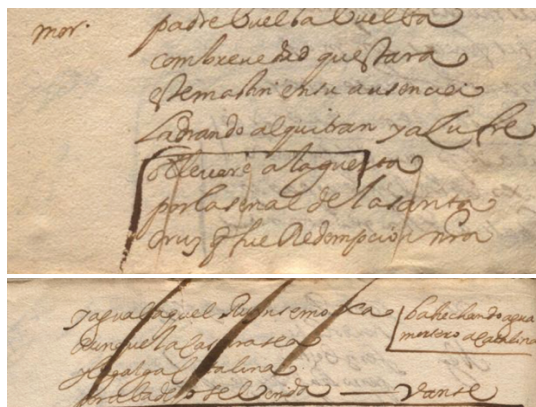


Figura 27. ff. 51r-v (BNE, MS/17317)

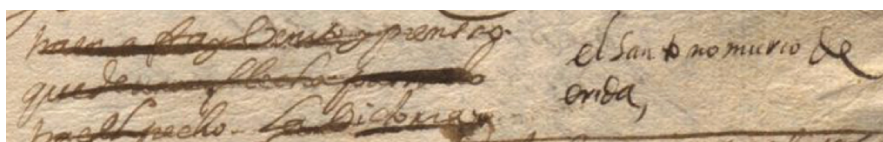


Figura 28. f. 62r (BNE, MS/17317)

El negro del Serafín es obra de Luis Vélez de Guevara, pero recordemos que se publicó en 1653 una obra muy similar, casi idéntica, atribuida a Mira de Amescua y bajo el nombre de *El negro del mejor amo*. Gracias a los cambios efectuados por la censura en el manuscrito de Vélez de Guevara, seguidos por el impreso atribuido a Mira, puede determinarse que la edición es copia del manuscrito, pero no sabemos si directa; seguramente no, puesto que ni siquiera parece tratarse de una refundición, sino más bien de una copia algo modificada que alguien realizó, posiblemente para hacerla pasar por nueva de cara a una representación, y que quedó plasmada en un libro, siendo este el único ejemplar de la nueva versión que ha llegado hasta nuestros días.

Volviendo a la censura, es muy interesante lo que sucede con *El negro del mejor amo*. Paz y Meliá dio a conocer un documento del AHN, que fechó en 1744 y que contiene una «delación

de la comedia *El negro del mejor amo, Fr. Benito de Palermo*, de Mira de Amescua, por D. Ángel de Acosta y Galvano, que pide se mande recoger, y promete escribir él otra con más verdad y veneración a San Benito Palermo» (legajo 4460, expediente nº5). Esta petición se presentaría al Tribunal de la Inquisición en 1722 mediante la siguiente carta, que pudimos ver y transcribir⁶⁷:

Señor: don Ángel de Acosta y Galvano, puesto a la obediencia de usía como es debido, dice que, habiendo visto una comedia que hay impresa y representada muchas veces, así en los teatros públicos como en casas particulares, cuyo título es *El negro del mejor amo, fray Benito de Palermo*; y habiendo leído la vida del santo que está impresa y autenticada y aprobada, así por hombres doctísimos como de todo un Consejo pleno de Castilla; y haciendo reflexión (con recta causa) de *comedia y de vida*, ha observado, como cristiano católico que es y muy apasionado a el Santo bendito, que la comedia está escrita contra toda veneración, respeto y desdoro, así del santo como de su sagrada religión; pues siendo así que dice en la *Vida* (como lo verá usía, que por eso la ha llevado con la comedia) que fue hijo de cristianos, aunque negros; y ni el santo fue esclavo; y, desde antes que naciera, daba a entender que el sol había de salir para alumbrar al mundo con su virtud... Y en la comedia le ponen por bandido turco y blasfemo, y espadachín, cuando ni tuvo asomo de pecado venial... Con que ya discurrirá usía cuan mal permitido es dejarla representar; porque es quitarle al santo la devoción y la estima de alhaja tan suprema; pues no le da –ni al fin, casi– por santo. Y, pues tenemos la experiencia con el sol que cuando viene un nublado le quita su resplandor y su estima (pues la gente murmura «¡qué mal día!», «mire el sol: se ha escondido», «si no es fuerte...») y así otras cosas), quitándole el crédito al sol, no teniéndole en la estima que cuando estaba claro, así sucede con el santo o con su comedia; porque, como es más la gente que la ha visto que no los que han leído la *Vida*, no le estiman ni le tienen tanto afecto y devoción, porque le ven que está con nublado; que si le vieran claro, que es en su *Vida*, le alabaran y veneraran como se debe. Y así, por todo lo cual, suplica el dicho don Ángel que el conceda usía, después que se haya hecho cargo de la verdad con leer la *Vida* (o algo de ella, que basta) y la *comedia*, la súplica; que es: la mande recoger, prohibiendo a los cómicos y a el pueblo que no la ejecuten, que el suplicante, con la gracia de Dios –la escribirá, con la verdad recta, otra comedia que discurre– saldrá bien de la empresa. Merced que espera él recibir de usía, pues es petición justa y cristiana. (Paz y Melia, 1947: 85)

La respuesta a esta denuncia se dio a través de un escrito redactado «En el Consejo, a 18 de mayo de 1722», con orden de remisión al licenciado Izquierdo para su censura:

Remítase al licenciado Maestro Izquierdo la comedia intitulada *El negro de mejor amo*, del doctor Mirademéscua, con la *Vida de fray Benito de San Fradelo*, religioso recoleto de San Francisco, comúnmente nombrado «El negro de Palermo», escrita por el doctor don Pedro de Mataplanes, canónigo de la Santa Iglesia de la misma ciudad, y la delación que de dicha comedia hace don Ángel de Acosta y Galvano, para que, en vista de todo, dé su dictamen, censura y calidad –de oficio– que hallare correspondiente; y, ejecutado, la devuelva. [rúbrica]

No tardó mucho fray Francisco Izquierdo en escudriñar los textos, pues firma su dictamen (cuatro folios de menuda y apretada letra) en el madrileño “Convento de Nuestra Señora del Rosario” el 21 de mayo de 1722:

⁶⁷ Véase documento original en el [anexo 6](#).

De orden de Vuestra Ilustrísima he leído la comedia intitulada *El negro del mejor amo*, y también su *Vida de fray Benito de San Fradelo, religioso recoleto de la Orden de San Francisco, comúnmente llamado el «Santo Negro de Palermo»*, escrita por el don Pedro de Mataplanes, y he leído asimismo la delación que de dicha comedia hace don Ángel de Acosta y Galvano. Y siguiendo ahora en mi obediente rendimiento a Vuestra Ilustrísima, escribo mi dictamen:

1. Y es que la referida comedia no contiene parte ni aun disposición alguna que sea digna de censura teológica. Es una ficción poética tratada con el artificio que se acostumbra en estos tiempos, pero no ingiere hechos ni dichos que puedan causar [?] escandalosa, que es en lo que más pueden peligrar las comedias. Tampoco se lee en ella expresión alguna que pueda ingerir en los que la oigan o lean, concepto contrario a lo que nos enseña nuestra Santa Fe; pues, aunque en algunos actos de dicha comedia se introduce un infiel, este representa o habla con expresiones moderadas, o que no pueden tener otro vicio si no es el de insinuar la [?] perversa que el infiel dice profesaba. Y en todo esto no hallo qué censurar, siendo todo ello tan frecuente, así en las comedias como en historias profanas y aun en las sagradas.
2. El fundamento para la delación es que la comedia «está escrita contra toda veneración, respeto y desdoro, así del santo como de su religión». La razón con que el delator prueba su intento es porque en la comedia se trata al dicho religioso de «bandido turco y blasfemo y espadachín, cuando ni tuvo asomo de pecado venial». De esto concluye que «es mal permitido dejarla representar, porque es quitarle al santo la devoción y la estima de alhaja tan suprema».
3. Paréceme que don Ángel procede con buen celo, pero no ha considerado bien ni reflexionado según conviene: trata de santo al sujeto de la historia y no discurro con qué facultad lo hace; dice que «ni tuvo asomo de pecado venial». En esto habla con gravísima ignorancia, no hecho cargo de las reglas de la fe que tenemos en el Santo Concilio Tridentino (sesión 6, canon 23). Debiera don Ángel haber imitado la prudencia del historiador, que en la pág. 29, lín. 3, dice de fray Benito: «y aunque nunca hubiese violado la blanca vestidura de la bautismal inocencia, como piadosamente se cree»; y se escribió con moderación prudente. Y don Ángel añadió con temeridad, no queriendo que el religioso tuviese «ni asomo de pecado venial», lo que solamente creemos de María Pos[?].
4. Esto he insinuado, porque me parece comienza a debilitar los motivos que don Ángel aprehendió para hacer la delación. Téngalos por de ninguna subsistencia. Lo 1º porque, atendida con exacto rigor la comedia, procede de otro sujeto que el de la historia, y solo se halla la veneración o coincidencia de un religioso franciscano, etíope en el color, que se figura haber fallecido en un concilio de otra orden con advocación de *Jesús del Monte*, que se dice varias veces estar fuera de Palermo; y el sujeto de la historia tomó el santo hábito y falleció en un concilio de dicha ciudad, con advocación de Santa María de Jesús, como todo consta de la historia en las págs. 21 y 199. Y se añade que el concilio de la comedia fue fundación de un Benedicto Esforcia, que no consta en el concilio de la historia.
5. De esta consideración resulta que, si el autor de la comedia fuese reconvenido con los motivos de la delación, podría poner excepciones y defensas eficaces, respondiendo que los sujetos de la comedia y de la historia no tienen identidad; y para ello es prueba convincente que otros sujetos se distinguen en sátira, en origen, en educación, en el progreso de vida y aun en circunstancias de la muerte. En esta suposición parece que el identificar o tener por uno mismo al sujeto de la comedia y al de la historia no sería por culpa del poeta, sino es por inadvertencia no excusable en quien viese o leyese la comedia.
6. Segundo motivo para mostrar la insubsistencia de fundamento en la delación: exagera o acrimina que en la comedia se trata al religioso de «bandido turco», «blasfemo» y «espadachín». En una suposición se ve la injuria que se hace a otro religioso. Engañase don Ángel en todo su discurso, porque o no sabe discernir en punto de infidelidad, o

voluntariamente confunde y equivoca lo que dice. El sujeto de la comedia se introduce y procede en ella como infiel negativo que no había tenido noticia de nuestra Santa Fe y se convirtió a ella luego que tuvo alguna luz, sin contradecir o resistir en modo alguno. Y es doctrina comunísima con el Angélico Doctor que la infidelidad negativa no es pecado. Convéncese, pues, que al [?] ya dicho religioso ninguna injuria le podía resultar. Antes bien, era especial gloria suya lo que en la comedia se expone, pues lo común en los que se convierten a nuestra Santa Fe es resistir y contradecir antes de aceptarla. Lo que don Ángel propone de «bandido», «blasfemo» y «espadachín» está muy exagerado: en la comedia se introduce al sujeto primeramente corsario, después esclavo de un señor cristiano, a quién sirvió con valor y lealtad, y solo se halla que alguna vez habla con impaciencia impetuosa. En todo esto no hallo inconveniente ni dignidad de censura en la comedia. Y de la injuria que aprehende don Ángel, está prevenido el remedio en la historia de Mataplanes (pág. 5, lín. 12), donde asegura que la comedia es «una invención fabulosa». Otro remedio ofrece don Ángel con ingenua candidez, y es componer otra comedia enteramente arreglada a la verdad historial. Esto pudo ejecutar, desde luego, y no detenerse a hacer la delación, que siempre juzgaré por insuficiente y no fundada.

7. El tercero y principal fundamento de este mi dictamen es el que ya insinuó el historiador con prudente reflexión: la comedia es una pura representación formada o tejida con las piezas que al poeta parecieron convenientes para divertir o entretener el ánimo. A este fin, o se finge el todo del asunto cómico, o sobra alguna verdad; se amplifica con prosopopeyas y otras figuras, que tienen mucho de ficción, al modo que sucede en las pinturas. Y por eso dijo gravemente Horacio: *Pictoribus atque Poetis audendi qua potestas*. Las comedias, por su naturaleza, nada son más que otra fabulosa conversación que pone presente, como en un espejo, lo que pertenece al convicto de los hombres, siempre con el fin de deleitar, pero unas veces con los materiales puros de la historia, otras con meras ficciones, y otras mezclando ficciones y verdades. Los ignorantes se contienen en la sola representación, porque no pueden profundizar hasta lo íntimo, como enseña el Angélico Doctor: *poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis*. Por esta misma razón Nuestro Padre San Agustín llama a las comedias *fabule poetarum*, y en ese concepto no culpa a los poetas, aunque exponen por adúltero a Júpiter, de quien el Santo Doctor añade: *Dii utique casti*.
8. En este que juzgo es el verdadero y adecuado concepto de las comedias, me parece de demuestra que la intitulada *El negro del mejor amo* no es digna de censura alguna teológica, y que don Ángel de Acosta no ha producido fundamento grave para la delación, ni se hallara inconveniente alguno por el cual la mencionada comedia deba prohibirse. Este mi dictamen sujeto rendidamente al de Vuestra Ilustrísima, y le firmo en el Convento de Nuestra Señora del Rosario.

Madrid, mayo 21 de 1722.

Fray Francisco Izquierdo. [rúbrica]

La respuesta es leída al día siguiente en el Consejo de la Inquisición, y un día después alguien anota: «Visto, y vuélvase al señor don Luis de Velasco esta comedia y libro. [rúbrica]» (Granja, 2006a: 438). Paz y Meliá menciona lo siguiente acerca del curioso informe de fray Francisco Izquierdo:

[...] censura al delator porque, habiendo él primero leído la vida de fray Benito de San Gradelo – vulgarmente *El santo negro de Palermo*– por el doctor D. Pedro de Mataplane, y estudiado la comedia, no halla nada censurable; y sí en el delator, que se arroja a decir que no cometió pecado venial el fray Benito, no constando semejante cosa, etc. (1947: 85)

El público tenía la oportunidad de denunciar a la Inquisición una obra que no consideraba apropiada para los escenarios, pero no le salió bien a este Ángel de Acosta y Galvano, quien fue finalmente «censurado» por hacer perder el tiempo a los calificadores del Santo Oficio. Francisco Izquierdo muestra constantemente su enfado hacia don Ángel, lo tacha de ignorante, de desconocedor de los artificios literarios e, irónico, le espeta que ojalá se hubiera lanzado a escribir esa deseada comedia que siguiera de principio a fin la historia real del santo en lugar de presentar una delación insuficiente e infundada. Por tanto, no conoció esta nueva versión de *El negro del Serafín* (*El negro del mejor amo*) problemas serios con la censura, y prueba de ello es que, como veremos más adelante, seguía representándose algo más de un siglo después de su publicación en 1653.

No hay dicha ni desdicha hasta la muerte

De *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* se conservan dos manuscritos con licencias de representación. El primero es un autógrafo firmado en Madrid a 20 de julio de 1628 (BNE, Res/76) y censurado por Vargas Machuca en 1629; tiene otra censura en Granada en 1636, pero, aunque está rubricada, no lleva firma:

Véala Pedro de Vargas Machuca en 30 de febrero 1629.

[rúbrica]

Ningún inconveniente tiene, seguramente se puede representar.

Madrid, 17 de abril 1629.

Pedro de Vargas Machuca. [rúbrica]

Vista. [rúbrica]

Registrada en Granada. Representese.

Noviembre 8 de 1636. [rúbrica]

Según las aprobaciones, la comedia no presenta problemas con la censura, y tampoco se aprecia en el texto nada que pueda parecer obra de un censor. Sí tiene intervenciones, pero se deben claramente a correcciones de errores producidos durante el proceso de copia o a cambios efectuados por el poeta⁶⁸.

No es la mano de Mira de Amescua la única que se distingue en la copia, sino que hay otras dos; así, el esquema de los fragmentos escritos por cada amanuense sería el siguiente:

- 1ª mano (Mira): 1r-24v; 30r-primeros seis versos del 38v; 43r-44v; 47r-final.
- 2ª mano: 25r-primeros ocho versos del 30r; 38v-42v.
- 3ª mano: 45r-46r.

Como puede observarse, los fragmentos redactados por uno y los otros son continuos, se siguen en el mismo papel, en el mismo folio, por lo que es de suponer que colaboraron en el proceso de redacción del manuscrito. Conviene recordar que esto mismo es lo que ocurre en los ológrafos de *El ejemplo mayor de la desdicha* y *La casa del tahúr*, en cuyos análisis respaldamos la hipótesis de que el dramaturgo disponía de un taller de amanuenses que le

⁶⁸ Véase la descripción del autógrafo de [No hay dicha ni desdicha hasta la muerte](#).

ayudaban en la elaboración de copias para el teatro. No es de extrañar, por consiguiente, que se produjeran errores que los propios copistas corregirían sobre la marcha o Mira de Amescua en su usual revisión posterior.

El otro testimonio con censuras es un manuscrito medio siglo más tardío, de 1685 (BNE, MSS/14920):

Madrid, 2 de abril de 1685.

Véase el censor y fiscal, y tráigase.

Señor, por mandado de Vuestra Ilustrísima he visto la comedia que se intitula *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* y no hallo en ella cosa que contradiga a nuestra santa fe y buenas costumbres, y merece que Vuestra Ilustrísima dé licencia para que se represente.

Madrid, 6 de abril de 1685.

Don Pedro Francisco Lanini y Sagredo. [rúbrica]

Vista y aprobada en Madrid a 6 de abril de 1685.

Fermín de Sarasa. [rúbrica]

Madrid, 8 de abril de 1685.

Dase licencia para representar esta comedia.

Es una copia con dos grafías diferentes y numerosas enmiendas que en absoluto consideramos de censura; como en la anterior, muchas constituyen errores producidos durante la copia, pero otras sustituyen la lectura original, quizá derivadas del cotejo de un ejemplar ahora perdido (2009: 582). Otras intervenciones las conforman enjaulados y *noes* y *síes* anotados a los márgenes, indicando la utilización o eliminación de pasajes en la representación, pero no hay duda de que se deben a la compañía que poseyó el manuscrito y que plasmó en el *dramatis personae* los nombres de los actores, aún sin identificar.

Los censores de estos testimonios manuscritos de la comedia, Pedro de Vargas Machuca y Francisco Lanini y Sagredo, son dos de los más importantes de la época, o al menos de aquellos de quienes más actuaciones conservamos. No eran demasiado rigurosos –a menos que lo consideraran estrictamente necesario–, pero sí se dejaban llevar por su gusto y juicio literario, y es frecuente encontrar anotaciones suyas que poco o nada tienen que ver con su quehacer como examinadores. Ejemplo de ello es *La desgraciada Raquel* y, aunque no hemos encontrado nada semejante en estos manuscritos, no sería demasiado sorprendente que alguna intervención fuera obra de estos incansables lectores y corregidores.

Obligar contra su sangre

De nuevo, Navarro de Espinosa censura una comedia atribuida a Mira de Amescua, esta vez *Obligar contra su sangre*, conservada en un manuscrito de la BNE de 1636 (MSS/18142) con licencia de representación dos años posterior, de 1638:

Véala Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

He visto esta comedia y puede representarse. En Madrid a 12 de abril de 1638.

Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

Representétese. [rúbrica]

Navarro de Espinosa, pese a la dureza y rigurosidad que lo caracterizan, no indica en su licencia la necesidad de suprimir ningún pasaje para la representación de la comedia, y la mayoría de los cambios en el texto responden, seguramente, a las necesidades de la compañía de aligerar la trama o –como veremos– quitar protagonismo al personaje principal femenino. No obstante, hay fragmentos un tanto conflictivos que podrían haber llamado la atención del censor.

Al comienzo de la segunda jornada se ha eliminado una larga bufonada de Laín (el gracioso de la comedia) con tintes políticos, en la que hace referencia a la Batalla de Nördlingen que tuvo lugar en 1634 entre los ejércitos hispano-austriaco y sueco:

LAÍN **[...] Yo me he de fingir al punto
un embajador que vengo
de Suecia; tú has de ser
mi portabrazos. Y luego,
después que al rey mi embajada
se la haya dado en secreto,
iré a visitar a las damas;
y cuando a mirar el bello
rostro, yo llegue, de Sancha,
y los dos solos estemos,
a Nuño irás, que aguardando
estará para el efecto;
y, con tu daga, animoso,
romperás su duro pecho.
Y si Sancha se turbare,
diré: «Dama, deteneos,
que esto que miráis es cosa
que allá usamos los suecos,
y más los grandes señores;
porque siempre nos comemos
un caballero en gigote».** (ff. 26v-26r; vv. 1225-1245)

Pero hay algo más: aparte de la alusión indirecta que hace a la batalla a través de la comparación entre suecos y españoles, Laín está urdiendo un plan para que García pueda verse a escondidas con Sancha, con claras intenciones sexuales, y aprovecharse de la situación para dar muerte al hermano de la dama, Nuño. Al final del parlamento se ve perfectamente la metáfora que establece entre la lucha y el sexo, empleando términos como «daga» en un contexto en el que se puede apreciar su doble sentido.

Al final de este diálogo entre García y Laín, algunos versos aparecen enjaulados de forma similar a los anteriores, pero tachados más enfáticamente mediante cruces. En ellos, en opinión de Manuel Fernández Labrada, la censura podría haber actuado para eliminar las bromas de ambos personajes acerca de la homosexualidad (2005: 518). Efectivamente, García agradece su ayuda a Laín y el gracioso responde bromeando sobre sus intenciones:

- LAÍN ¿Soy yo deidad?
- GARCÍA **Eres ángel,**
y serás de hoy más un cielo.
 Dame esos brazos.
- LAÍN ¡Por Dios,
 que te apartes! Que te temo.
- GARCÍA ¿Eso dices? Si me guías
 a conseguir mis deseos,
 todo mi caudal es tuyo.
Como a mi vida te quiero.
- LAÍN **¡Jesús, Jesús! ¿Quién tal dice?**
¡Que me abraso, que me quemó!
Si te acuerdas de Virgilio,
cuando en églogas diciendo
«Formosum pastor» estaba,
mira que un lacayo feo
soy, con calva y sin narices,
barbado a lo nazareno,
con el color de mortaja,
y tan redondo de cuerpo
que soy pipote con alma. (ff. 29v-29r; vv. 1338-1357)

Especialmente llamativa en este pasaje es la comparación de Laín con un ángel («Eres ángel, / y serás de hoy más un cielo»), motivo que solía emplearse únicamente con los personajes femeninos y que siempre resultaba problemático, como vimos en *El conde Alarcos*, donde Blanca y la Infanta eran divinizadas hasta el punto de asemejarse a los ángeles.

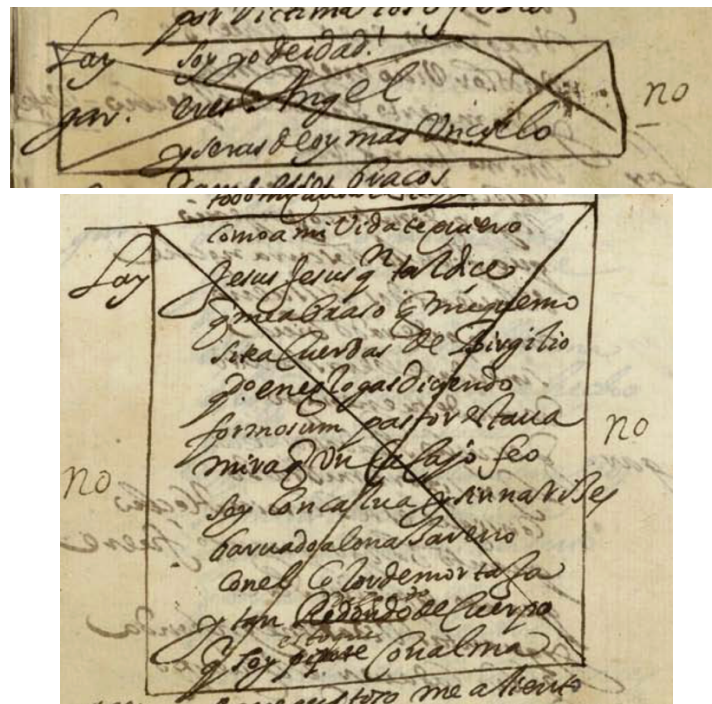


Figura 29. ff. 29r-v (BNE, MS/18142)

Otros muchos atajos del texto tienen que ver con las mujeres, quienes se muestran empoderadas, feroces, atrevidas y con una gran independencia de criterio, siendo Sancha la protagonista indiscutible de la obra. Acostumbrados a ver cómo son deshonradas y tienen un triste final, nos sorprende encontrarnos ante una mujer decidida a matar a su propio hermano con tal de salvar su honor:

NUÑO ¿Qué es lo que haces, doña Sancha?
SANCHA Matarte.
NUÑO ¿Mi fin sangriento
 busca quien nació mi hermana?
 ¿Contra mí rigor tan fiero?
SANCHA Sí, porque es más un marido,
 y un hermano mucho menos.
 Y antes aquí con el tuyo
 mida su brillante acero,
 por no mirarle en peligro
 quiero acusarle del riesgo. (ff. 51r-52v; vv. 2467-2476)

A alguien no le gustó que la dama protagonista tuviera tanto peso en la trama, y mucho menos su actitud, por lo que decidió eliminar diversos pasajes de este tipo. Creemos que se trató del autor de comedias, porque son demasiados como para que el censor, si tenía inconveniente con ellos, aprobara la representación sin siquiera señalarlos o dar algún tipo de aviso.

A partir del folio 44v hay varios añadidos con una letra diferente a la del copista. En el primero de estos folios se ha incorporado, por medio de un papel pegado al cuaderno, una intervención de Laín, mientras que en el resto encontramos interpolaciones hechas con pegotes y tachaduras. Para encajar estos añadidos, ha sido necesario modificar acotaciones, eliminar versos o tacharlos y copiarlos en otro lugar. El más curioso es un soliloquio cómico de Laín en el folio 45r, en el que algunos versos están enjaulados, tachados y con rúbricas dibujadas a los márgenes, síntoma de que podían haber sido censurados por Navarro de Espinosa, pero el texto es ilegible. Es muy probable que estas inserciones se produjeran a lo largo de los dos años que transcurren desde la fecha de redacción de la copia y la fecha de la censura, pero no tenemos noticia de una representación anterior a 1638 y tampoco sabemos quién poseyó el manuscrito o quién pudo haberlas efectuado.

Vida y muerte de San Lázaro

La comedia *Vida y muerte de San Lázaro* se conserva en un manuscrito de la BNE (MSS/16805) que lleva en el primer folio las siguientes notas de censura:

Vea esta comedia el censor y después el fiscal, y traigan.
Madrid, a 8 de diciembre de 1688. [rúbrica]

Señor, he visto esta comedia de la *Vida y muerte de San Lázaro*, del doctor Mira de Mescua, y merece su licencia de V.S. para que se represente.

Madrid a 12 de diciembre de 1668.

Don Francisco de Avellaneda. [rúbrica]

Vista y aprobada.

Madrid a 12 de diciembre 1668.

Don Fermín de Sarasa. [rúbrica]⁶⁹

Hágase.

Madrid en 16 de diciembre de 1668. [rúbrica] (f. 1r)

En el texto se aprecian algunas enmiendas, pero no creemos que sean producto de la censura, sino más bien de una tarea literaria y escénica.

Pueden distinguirse tres manos: una primera que copia el primer y segundo acto, una segunda que se encarga del tercero y una última que hace cambios en el texto y elabora un poema que se encuentra inmediatamente después de las censuras, en el verso del primer folio. Paz y Méliá consideraba autógrafos los versos y correcciones llevados a cabo por la tercera mano (1989), pero resulta bastante improbable porque, si fuera así, el manuscrito tendría que haberse redactado mucho antes de la fecha en que se presenta al censor y fiscal, 1668, pues Mira de Amescua fallece en 1644 y todos los autógrafos suyos que conservamos están fechados con anterioridad a 1630; lo más fácil, por tanto, es pensar que se deben a un autor de comedias, sobre todo si deparamos en que algunas interpolaciones son extensas y añaden nuevos versos escritos al margen, sin tachones en el texto original y acompañados de un curioso símbolo en forma de pequeña cuadrícula que indica el lugar en el que se dirían. Sin embargo, ¿por qué iba un *autor* a componer o copiar un poema antes del comienzo de la comedia? No tenemos la respuesta, pero sí parece claro que se trata de una copia destinada a la puesta en escena sin perceptibles intervenciones por parte del censor.

3.1.3. La censura sobre dos refundiciones: *Lo que es ser predestinado* y *El más feliz cautiverio*

Lo que es ser predestinado

Un poeta mexicano llamado Luis de Sandoval Zapata compuso en 1659 una refundición de *El esclavo del demonio* titulada *Lo que es ser predestinado*, la cual tuvo serios problemas con la censura inquisitorial mexicana, dando lugar a un proceso cuanto menos curioso que finalizó con la entera prohibición de la comedia en los escenarios⁷⁰.

El dramaturgo vendió la comedia a la compañía de Jerónimo Ortiz, pero la censura impidió que llegara a representarse. Fue el calificador Juan Ortiz de los Heros el primero en emitir un examen del texto:

⁶⁹ Esta aprobación se encuentra escrita al margen, en muy poco espacio, y está muy borrosa.

⁷⁰ El expediente inquisitorial se encuentra transcrito íntegramente en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos* (Ramos Smith et al., 1998: 451-457).

Muy ilustre señor:

En cumplimiento del mandato de Vuestra Señoría Ilustrísima, recorrí la comedia *Lo que es ser predestinado*, cuyo principio es «lleve el demonio el libro», y acaba «cuando no por lo acertado». Agudo, sutil y erudito discurre el autor, mas en mi sentir, mi Ilustre Señor, la diligente y cuidadosa declaración del título y las consecuencias de la ejecución que van siguiéndose en tiempo, como efectos de la preordenación y elección divina que Dios Nuestro Señor hace de sus escogidos para premiarles con su gloria, igualmente **requiere el desvelo de las escuelas y el retiro de otros concursos, y en especial del teatro, por excusar y atajar cuidados y descuidos nocivos al vulgo: lo que tocan las dos últimas hojas de la primera jornada y casi toda la segunda acerca de pactos, nigromancia, aparentes visiones, medio para ejecutar el sacrílego asalto del convento con las memorias que trae la cueva; siento ser materia de que la vigilancia de Vuestra Señoría Ilustrísima se sirva mandarla también retirar del concurso de cualquiera teatro.** Mas a la elección de Vuestra Señoría Ilustrísima remito el verdadero acierto, como en todo lo demás, y de camino confieso que, como quiera que siendo el nombre de Garatusa, con nuevo título de *Hechicero y de nigromántico*, se va la memoria al verdadero nombre del que ya fue penitenciado por otros delitos y juntamente a la de sus padres y otros deudos que fueron de bueno y loable proceder, parece despierta un compasivo afecto y deseo de que, sacándolo al tablado, o no se renueve o no se produzca nuevo dolor y pena en sus deudos. La providencia en todo benignísima de Vuestra Señoría Ilustrísima se servirá determinar lo más conveniente y del servicio divino. De esta Casa Profesa, y enero 10 de 1680 años.

fray Juan Ortiz de los Heros. [rúbrica]

El censor ya dice que no considera apropiado llevar a escena una comedia sobre el libre albedrío en la que se dan «pactos, nigromancia, aparentes visiones, medio para ejecutar el sacrílego asalto al convento», etc. A continuación, la obra fue remitida a otros dos calificadores, fray Juan de Torres y fray Alonso Bravo, quienes no se pusieron de acuerdo en sus consideraciones y, mientras el primero vio como medida suficiente cambiar el título y unos cuantos versos, el segundo creyó también necesaria la retirada de la pieza:

Muy Ilustre Señor:

En obediencia del mandato de Vuestra Señoría, he visto esta comedia, y no hallo en ella cosa digna de censura teológica, y considerando lo que corre en otras de semejante materia y en otros autos sacramentales, me parece que, mudando el título y cuatro o más versos que lo expresan en otro y otros en la sustancia equivalentes, como diciendo los triunfos de la gracia o lo que es el favor divino, no tiene otra cosa especial que obligue a impedir su representación. Mas, en cuanto a la positiva aprobación y licencia de Vuestra Señoría, me remito a su más acertada consideración y juicio, *sub cuius correctione* di este parecer en San Francisco de México en 14 de enero de 1660.

Fray Juan de Torres. [rúbrica]

De orden de Vuestra Señoría, he leído esta comedia. Su autor don Luis de Sandoval Zapata. De qué se manda dé mi parecer y, aunque me conformo con el antecedente del padre calificador fray Juan de Torres en cuanto a no tener proposición digna de censura teológica, con todo, no solo por las consecuencias que puede ocasionar a la gente vulgar el título y otros puntos teológicos que en ella se tratan, juzgo que no se debe permitir en los teatros, porque la materia de predestinación es tan propia de las cátedras que grandes maestros enseñan a los predicadores, no las traten en los púlpitos. Y así vemos que muchas doctrinas que han corrido largos años, y aun siglos, con aprobación y aplauso, la suma vigilancia y atención del Tribunal del Santo Oficio las ha mandado borrar, como se ve en el Expurgatorio General, no condenándolas siempre por malas, sino por haberles dado la

malicia alguna mala inteligencia, quedando ileso el crédito de sus autores. Esto siento de la comedia, reservando al juicio de Vuestra Señoría el acierto de lo más conveniente y justo.

De San Francisco, 14 de enero de 1660.

Fray Alonso Bravo. [rúbrica]

Sandoval no estuvo conforme con la decisión de los censores, de modo que recurrió la sentencia escribiendo una defensa de su comedia para presentarla ante la Inquisición, donde aseguraba que no contenía nada contrario a la fe, además de poner como ejemplo otras obras suyas de temática religiosa que habían contado con la aprobación de la Iglesia (los autos *Los triunfos de Jesús sacramentado* y *Andrómeda y Perseo*, y las comedias *El gentil hombre de Dios* y *Santa Tecla*). También afirma que el polémico argumento de *Lo que es ser predestinado*, la vida de «San Gil de Atoquia», ya lo había tratado más de cuarenta años antes Mira de Amescua en *El esclavo del demonio* sin haber levantado ningún escándalo:

[Al margen:] Presentado en este Santo Oficio de la Inquisición en veinte y uno de enero de mil y seiscientos y sesenta años ante los señores inquisidores doctores Estrada [y] Mañozca, licenciado Higuera estando en la audiencia de la mañana. [rúbrica]

Memorial de don Luis de Sandoval Zapata al Santo Tribunal de la Inquisición.

Ilustrísimo Señor:

Don Luis de Sandoval Zapata dice que presentó a este Santo Tribunal una comedia que escribió, cuyo título es *Lo que es ser predestinado*, para que, con la aprobación y licencia de Vuestra Señoría Ilustrísima, pudiera representarse, y como ya habrá constado por parecer del padre calificador a quién se remitió, no tiene proposición alguna digna de censura, y el asunto de dicha comedia es la vida de un ilustre santo de la religión sagrada de predicadores, San Gil de Atoquia, cuya vida se lee en distintos libros del *Flos Sanctorum*, y más de cuarenta años la eligió para argumento de una comedia suya don Antonio de Mira de Mescua, arcediano de la Santa Iglesia de Guadix, insigne poeta y teólogo, y se representó con aplauso en los teatros de España y de las Indias y se lee impresa con el título del *Esclavo del demonio*.

La consideración solo que en dicha comedia de *Lo que es ser predestinado* pudiera retardar la licencia era alguna disputa de predestinación en ella, y ninguna así material como formal se ve en todo su contexto; pues esta sublime y gravísima controversia en todos sus puntos se revela a las cátedras y generales libros de los teólogos escolásticos sin que se propongan, ni aún remotamente se insinúen en dicha comedia sus arduas dificultades en romance al pueblo lego de los fieles, pues estos por su ignorancia son incapaces de percibir las, y por otros inconvenientes que se dejan ver a la prudencia; una u otra vez solamente se ven en dicha comedia alabanzas a la piedad divina por la predestinación de nuestras almas; el asunto suyo todo es piadoso, ejemplar y excitativo de la devoción de los fieles y confianza en la divina misericordia. Y si por el temor del abuso que puede hacer la malicia humana de las cosas buenas o indiferentes, se debían evitar, muy pocas serían las comedias así sagradas como profanas que pudieran permitirse.

A todo lo cual se añade que en dos autos sacramentales que escribió el dicho don Luis Zapata, cuyos títulos son *Los triunfos de Jesús sacramentado* y *Andrómeda y Perseo*, y la comedia de *El gentil hombre de Dios*, representada este año próximo pasado de 59 en la fiesta del Corpus Christi e impresa, papeles todos representados a este santo tribunal, no halló su doctísima censura ni la de sus calificadores palabra alguna que borrar, como ni en las dos comedias de la ilustre virgen y mártir Santa Tecla, para cuya representación precedió la calificación y licencia de Vuestra Señoría. Por tanto, a Vuestra Señoría Ilustrísima pido y suplico se sirva de conceder su aprobación y licencia

al dicho don Luis de Sandoval Zapata para que la referida comedia de *Lo que es ser predestinado* pueda representarse, que será el premio mayor de lo que en ella el dicho don Luis se fatigo.

Don Luis de Sandoval Zapata. [rúbrica]

No es el único escrito que Sandoval envía al Santo Oficio, pues Andrés de Zabalza le responde con una nueva denegación, en la que dice que «en conformidad de los pareceres de los padres calificadores Juan Ortiz de los Heros y fray Alonso Bravo, no conviene se represente en público teatro esta comedia, y así cuanto más se la podrá Vuestra Señoría permitir a su autor para sí y poderla comunicar a personas de talento y letras». Se inició entonces un intercambio de alegaciones y ratificaciones con el autor que culminó cuando, el 26 de enero, se le devolvió el manuscrito original con la prohibición definitiva para representarla, pero no para que la leyeran personas letradas.

Llama la atención que una refundición de *El esclavo del demonio*, comedia que al parecer no se vio envuelta en conflictos con la censura, fuera vista como algo tan negativo para el público, pero no para ciertas personas que pudieran realizar una lectura correcta de la misma, libre de enseñanzas nocivas, por gozar de una cultura lo suficientemente elevada para ello. Esto muestra una vez más cómo la censura puso especial atención sobre el género teatral por su capacidad –como veíamos en la introducción a este apartado– de alcanzar a un público iletrado, mayoritario en la época y fácilmente manipulable, y cómo solía ser algo más permisiva con los textos escritos destinados a una lectura privada.

El más feliz cautiverio y los sueños de José

De *El más feliz cautiverio* solo hay fuentes textuales tardías, todas de la segunda mitad del siglo XVIII. Aurelio Valladares Reguero, en su edición, recogía únicamente tres testimonios: un manuscrito de 1791 (BNE, MSS/15034) y sendos impresos de 1792 (BHM, Tea 1-145-5a4) y 1797 (2010: 371-372); sin embargo, la BHM tiene en su catálogo cuatro manuscritos más de 1757 (Tea 1-145-5a), 1758 (Tea 1-145-5d), 1783 (Tea 1-145-5b) y 1799 (Tea 1-145-5c).

Son los manuscritos de 1757, 1791 y 1799 los que presentan notas de censura; sin embargo, la comedia examinada y por la que fueron emitidos no era la original de Mira de Amescua, hoy perdida, sino la versión que de ella hizo Juan Martínez Díaz, autor de comedias que en el manuscrito más temprano, el de 1757, autógrafo suyo, se atribuye a sí mismo la composición de la pieza.

El manuscrito autógrafo de Martínez Díaz no presenta notas de censura (en la hoja 26 de la primera jornada aparece el nombre de «Parra», que probablemente corresponda con el autor de comedias José Parra). En la portada del manuscrito de 1791 se indica: «Con licencia en Madrid. Año de 1792»; y al final, después del texto de la comedia:

Madrid, 28 de Diciembre de 1791.

Imprimase.

Ribera. [rúbrica]

En esta ocasión la aprobación de Ribera es para la impresión de la comedia y no para una representación, pero alguien debió de confundirse al escribir la fecha de la licencia en la portada y escribió 1792 en lugar de 1791.

Por último, el manuscrito de 1799 es el único que presenta diligencias administrativas para aprobar la representación de la comedia:

Nos, el licenciado don Juan Bautista de Espeleta, Inquisidor ordinario y vicario de esta villa de Madrid y su Partido, etc. Por el presente, y lo que a nos toca, damos licencia para que la comedia antecedente titulada *El cautivo más feliz* se pueda representar en los teatros públicos de esta Corte, mediante a que habiéndose reconocido no contiene cosa que se oponga a nuestra Santa Fe católica y buenas costumbres.

Madrid, y noviembre veinte y seis de mil setecientos noventa y nueve.

Licenciado Ezpeleta⁷¹. [rúbrica]

Por su mandado, Vicente de la Llave. [rúbrica]

De representar.

Madrid, 28 de noviembre de 1799.

Pase al reverendo padre fray Juan Antonio Peinado Gómez y corrector don Santos Díez Gómez; y, evaluado, tráigase.

De orden del Señor don Juan de Morales Guzmán y Tovar, del Consejo de Su Majestad en el Real y Supremo de Castilla: corregidor de esta villa y Corte de Madrid. He visto la antecedente comedia titulada *El cautivo más feliz* y al parecer no contiene cosa que se oponga a nuestra Santa Fe católica y buenas costumbres. Así lo siento, salvo en este de la victoria de Madrid, a 2 de diciembre de 1799.

Fray Juan Antonio Peinado Gómez. [rúbrica]

De orden del Señor Corregidor del Consejo de Su Majestad en el Real y Supremo de Castilla, **examiné esta comedia el año pasado exponiendo las razones que hallé oportunas para que se representase por sola una vez.** Y ocurriendo ahora la compañía alegando iguales motivos de necesidad por sus empeños de materia de intereses que se pueden resarcir con la representación de esta misma pieza, que ha sido muy agradable al público por el numeroso concurso de espectadores que no dejan de moverse y divertirse inocentemente con algunas tiernas situaciones que ofrece la historia de Joseph, y considerando, además, que solo por este año cómico han de seguir la[s] compañías en la elección arbitraria de la pieza, me parece que por ahora se puede dar licencia para que se represente.

Madrid, 11 de noviembre⁷² de 1799.

Santos Díez Gómez. [rúbrica]

Madrid, 11 de diciembre de 1799.

Permítese representar por una vez.

Morales. [rúbrica]

Parece que Díez González ya aprobó en 1798 que la comedia se representara, pero solo una vez; por desgracia, no se ha encontrado ninguna copia de esa fecha que permita ver la

⁷¹ Se trata del censor Juan Bautista de Espeleta y Areizaga (CLEMIT).

⁷² Error evidente por «diciembre».

censura anterior. Morales, por su parte, concede la licencia de representación a partir de las aprobaciones emitidas por Juan Bautista de Espeleta, Juan Antonio Peinado Gómez y Santos Díez Gómez, y lo hace, de nuevo, para una sola vez, aunque sin que haya inconveniente por parte de ninguno de los censores.

3.2. Mira de Amescua como censor teatral

Como a tantos otros autores religiosos, los señores del Consejo de Castilla y el Vicario general de Madrid encargaron a Mira de Amescua algunas censuras. Así, ejerció de censor civil y eclesiástico en determinadas ocasiones, pocas, dado que solo hemos conservado seis aprobaciones, dos de ellas teatrales. Sin embargo, al menos nos son de ayuda para acercarnos a la faceta del dramaturgo como censor, labor que inició en 1609 con la aprobación y alabanza del poema heroico de Bernardo de Balbuena, *El Bernardo*. Es probable que tuviera cierta relación de amistad con este autor, a quien escribe el prólogo de su novela pastoril *Siglo de oro en las selvas de Erilife* (Cayuela, 1996).

Participó, además, en otras censuras poéticas y prosísticas, como un libro religioso de Fernando del Castillo, una novela pastoril de Jacinto de Espinel Adorno (*El premio de la constancia*) o el *Epigrama y Jeroglíficos a la vida de Christo*, de Alonso Ledesma. Pero lo que nos interesa aquí es su actuación como censor teatral, de la que apenas tenemos tres noticias.

En primer lugar, dos partes de las *Comedias de Lope de Vega*. Para la *Parte 14* el Fénix solicitó licencia y privilegio en un autógrafo conservado en el AHN, encomendándose esta tarea a Mira de Amescua; se ha perdido el texto de esta aprobación, pero no el de la *Parte XX* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625), donde el guadijeño alaba el trabajo de su amigo:

Aprobación del insigne ingenio en letras divinas y humanas, el Doctor Mira de Amescua, Capellán de Su Alteza.

Por comisión de los señores del supremo Consejo de Castilla, vi este libro de Comedias de Lope de Vega, que es la vigésima parte. No contiene nada contra nuestra santa Fe ni costumbres cristianas; merece ser impreso, no solo para enseñar virtudes morales y políticas, que es el fin de la Comedia, sino para honra de España y admiración de otras naciones, pues si Suidas y Quintiliano se admiraban de que Menandro hubiese escrito ochenta comedias, qué admiración se deberá a aquel de quien hoy se leen más obras escritas en los tres estilos de la Poesía que de todos los Poetas Griegos, Latinos y vulgares, desde que Museo y Orfeo inventaron el escribir en verso enseñanzas filosóficas.

En Madrid, 5 de octubre 1624.

El Doctor Mira de Amescua.

La tercera y última parte en la que sabemos que intervino como censor fue la *Parte I* de las *Comedias de Ruiz de Alarcón* (Madrid, Juan González, 1628), celebrando la doctrina moral y política expuesta por el autor:

Aprobación del Doctor Mira de Amescua.

Por comisión del señor don Diego Vela, Vicario general de Madrid, he visto estas ocho Comedias que escribió don Juan Ruiz de Alarcón, y no hay en ellas cosa contra nuestra santa Fe ni buenas costumbres, sino mucha doctrina moral y política, digna del ingenio y letras de su Autor.

En Madrid, a 29 de enero de 1622.

El Doctor Mira de Amescua.

Puesto que las aprobaciones que hemos encontrado son para la impresión de libros de teatro, desconocemos si Mira llevó a cabo alguna censura para la representación. Quizá la hiciera y se encontrara entre la enorme cantidad de manuscritos perdidos con el paso de los siglos, o quizá solo fuera censor de cara a la edición de comedias compuestas por dramaturgos con los que parecía tener buena relación. En todo caso, por su condición de escritor, vemos que fue uno de esos censores amantes de la literatura, del teatro y la poesía principalmente, y que no dejaba escapar la oportunidad que le brindaba la censura de hacer una crítica personal de los textos que llegaban a sus manos para ser examinados.

En total son quince los títulos de Mira de Amescua que tuvieron que pasar por el examen de los censores: tres impresos y doce manuscritos. Aunque es un número bastante inferior al de las cincuenta obras de las que se conservan noticias de representación –descritas en el apartado siguiente– y pone sobre aviso de la cantidad tan elevada de testimonios que se habrán perdido a lo largo de los siglos, sí es de utilidad para hacerse una idea de los aspectos que se consideraban «peligrosos» en los textos amescuanos. Dado que buena parte de la producción teatral de Mira tiene temática bíblica o religiosa, no es de extrañar que la censura recayera sobre este tipo de elementos, cuidando mucho la mezcla de lo sagrado con lo profano (uno de los aspectos más censurados en el teatro del Siglo de Oro en general), la fiabilidad de la vida de los santos, sin la introducción de fantasías o episodios y rasgos de carácter inventados, o el tratamiento de temas tan controvertidos como los exorcismos o la salvación eterna de un alma pecadora tras el arrepentimiento, que fue uno de los puntos más discutidos durante el Concilio de Trento y que Mira de Amescua parecía defender, al menos en sus obras. No obstante, llaman la atención algunas intervenciones de los censores, que más bien son sugerencias hechas desde su prisma de lectores. Pero, en todo caso, salvo los casos de Inquisición (*El cura de Madrilejos* y *El negro del mejor amo*) y otros más especiales con alguna peculiaridad, como *La desgraciada Raquel*, *La segunda de don Álvaro* o *El más feliz cautiverio*, creemos que el teatro del accitano no tuvo problemas serios con el trámite censorio que tuvieron que pasar sus obras antes de llevarse a escena, pues, que sepamos, no hay ningún caso de censura *in totum*.

3.3. Vida escénica del teatro de Mira de Amescua (siglo XVII-actualidad)

El teatro del Siglo de Oro se escribía para ser representado y, a pesar de que fue ganando importancia como género leído y cada vez eran más los adeptos que lo consumían en privado, lo normal era que se imprimiera después de haberse gastado en las tablas.

Como ya se ha mencionado en alguna ocasión, el dramaturgo escribía la obra y, tras venderla, perdía todo derecho sobre ella. No dejan de ser curiosas –sobre todo a los ojos de un espectador del siglo XXI– las prácticas realizadas sobre el texto una vez efectuada su compraventa: el manuscrito original se guardaba celosamente en la caja de la compañía que lo adquiría, cuya vigilancia era estrechísima si se trataba de una comedia nueva, sobre la que el *autor* trataría de mantener la exclusividad todo el tiempo que le fuera posible. Por ello, cuando compraban comedias nuevas, los directores se aseguraban no solo de que fueran realmente novedosas, sino también de que no existieran más copias de ellas. Pero los traslados eran inevitables cuando comenzaban los ensayos, ya que lo normal era sacar un traslado completo del original para uso del apuntador y una serie de traslados parciales para los actores. Una vez que se representaba la comedia, la probabilidad de que fuera hurtada y vendida a otra compañía aumentaba considerablemente, aunque era complicado obtener mediante siso el traslado completo, que se pagaría mejor, y mucho más fácil conseguir una copia de actor, la cual incluiría los diálogos del personaje que encarnara y los de aquellos que coincidieran en escena con él; otra forma de hurto eran los *memoriones*, personas que se dedicaban a asistir a las representaciones y a memorizar los textos (Ruano de la Haza, 1995). Una práctica muy común entre los *autores* era la de cambiar el título de la comedia y, seguramente, también algunas partes del texto; esto lo hacían cuando llevaban a los escenarios una comedia que ya había tenido su bagaje y querían engañar al público haciéndola pasar por nueva, pero, como tantas otras costumbres de la época, ha ocasionado auténticos quebraderos de cabeza a los investigadores, quienes se han ido encontrando con múltiples formas de denominar a una sola obra. Veremos ejemplos en muchas comedias de Mira, como *Examinarse de rey*, *Nardo Antonio*, *bandolero*, *El negro del mejor amo*, *No hay reinar como vivir*, etc., donde registramos todas las variantes escénicas de los títulos.

El espectáculo teatral no lo conformaban solo la comedia o el auto sacramental, sino que estaba formado también por piezas breves entretajadas antes, durante y después de los actos de la pieza principal.

Un esquema posible (ideal, no siempre se dan todos los integrantes) de la representación teatral del XVII puede abrirse con unos acordes de música, guitarra, redobles de tambor, canciones..., que servían para fijar la atención del público, a la vez que daban lugar a que se fuesen acomodando y callando los espectadores, mientras comenzaba el espectáculo propiamente dicho. Este podría iniciarse con el recitado de la loa –generalmente un romance o poema que a veces mantiene una leve acción–, que tenía por objeto captar la benevolencia del público, presentar la compañía o mostrar la reverencia hacia el público regio si la comedia corresponde al escenario de Corte. Otros géneros menores se colocaban en los intermedios entre actos: bailes y entremeses, y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval.

En el espectáculo sacramental, que tiene un solo acto (no tres, como las comedias), no hay lugar para las intercalaciones, pero siguen añadiéndose los aditamentos cómicos al final: en estos casos la loa del principio pertenece al mismo género sacramental [...], pero el entremés y mojiganga son los habituales divertimentos ridículos. (Arellano, 1995: 62)

Había tres ámbitos escénicos principales: el corral y la Corte para las comedias, y las celebraciones del Corpus Christi para los autos sacramentales.

Junto al Coliseo del Buen Retiro, eran los corrales los únicos teatros permanentes, y su surgimiento se produjo a principios de la segunda mitad del siglo XVI, vinculado a las cofradías, que querían hacer representaciones con las que recaudar dinero para los hospicios y hospitales y terminaron por convertir el teatro en un auténtico negocio. Sin duda, los referentes fueron los corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz, inaugurados por la Cofradía de la Pasión y la Cofradía de la Soledad y todavía activos durante todo el siglo XVIII; pero conocemos los corrales de otras ciudades, entre los que destacan el Patio de las Arcas de Lisboa, la Casa de las Comedias de Córdoba, la Casa de la Olivera en Valencia o el Corral de la Montería en Sevilla. En la actualidad, gracias a los avances en la digitalización y al trabajo de diversos investigadores y diseñadores gráficos, podemos visitar de forma virtual algunos de estos corrales. Mercedes de los Reyes Peña, en su edición de *Manasés, rey de Judea*, incluye imágenes de las reconstrucciones digitales de varios de estos espacios escénicos, como la vista frontal del escenario del Príncipe por Manuel Canseco, la del Patio de las Arcas ([ver](#)) y el Corral de la Montería ([ver](#)) por el Grupo de Investigación *Teatro Siglo de Oro* (Bolaños-De los Reyes-Palacios-Ruesga), o la de la Casa de la Olivera por Joan Oleza (2021: 47-51); asimismo, tenemos la posibilidad de ver en YouTube vídeos didácticos o explicativos en los cuales se nos muestran algunos de estos trabajos de reconstrucción, en concreto dos que, bajo nuestro criterio, son los más interesantes: el primero de ellos es el ya mencionado de la Casa de la Olivera, llevado a cabo por medio de un equipo interdisciplinar dirigido por Joan Oleza ([ver vídeo](#)), y el segundo es del Corral del Príncipe, realizado por Elena Truan Aguirre, a partir juego de simulación *Los Sims 4*, con la originalidad de poder ser descargado y utilizado por los jugadores ([ver vídeo](#)). Pero la información más sistemática y exhaustiva sobre lugares de representación y puestas en escena visitables virtualmente se da en el catálogo online de la exposición «Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro» (BNE, 2018-2019) ([ver](#)).

En un principio, solo se permitía un espectáculo a la semana, pero, gracias a las compañías italianas –que influenciaron lo suficiente para lograr grandes avances en el teatro español–, se consiguieron dos, además de que las mujeres pudieran actuar. Eran muchas las personas que trabajaban en los teatros y que vivían de ello, como los alguaciles, encargados de vigilar la separación entre hombres y mujeres, la puntualidad de la función, el pago de los espectadores⁷³, etc., o los arrendadores, quienes adelantaban a los *autores* el dinero para comprar los textos y realizar el montaje.

No vamos a entrar en detalles acerca de la organización de los corrales, muy bien explicada por Ignacio Arellano y los narradores de los vídeos antes referidos. Solamente apuntaremos,

⁷³ Si los espectadores querían un puesto en los bancos o en las gradas, tenían que pagar una cantidad a la compañía de los actores, otra al arrendador del corral y, además, el complemento por el derecho a sentarse.

con relación a la puesta en escena, que esta era bastante ruda, con la única iluminación de la luz del día (las representaciones se hacían durante el día, a las 14:00h. en invierno y a las 16:00h. en verano) y una tramoya que se componía por un escotillón o trampilla que facilitaba las apariciones sorprendentes de los personajes, un torno giratorio, llamado *bofetón*, capaz de ocultar al actor, y otra maquinaria de elevación vertical y horizontal que servía para hacer vuelos.

Aparentemente el escenario cortesano tuvo un desarrollo más limitado que el del corral a lo largo del siglo XVI, aunque en *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (1991), Teresa Ferrer muestra la notable actividad que existió en este ámbito antes de Felipe IV. En todo caso, en el XVII se produjo su auge con la creación de un nuevo modelo que integraba algunos aspectos de los corrales y la influencia de los italianos, convirtiendo el teatro de Corte en un gran espectáculo, gracias a las innovaciones de ingenieros y escenógrafos llegados de Italia. En 1622 desembarcaba en España Julio César Fontana, ingeniero mayor del reino de Nápoles, para ocuparse de los jardines y diversiones del Rey, trayendo consigo dos cosas importantísimas: la transformación total del escenario y la iluminación artificial. Es así como comenzaba una

primera etapa de las representaciones cortesanas, que desembocará en las fiestas de gran espectáculo calderonianas, las cuales suponen la culminación del teatro barroco como fusión de las artes (pintura, escultura, música, poesía) [...]. (Arellano, 1995: 88)

A partir de este momento, las evoluciones del escenario de corral y cortesano tomaron distintas direcciones, pues el segundo se convirtió en un teatro mucho más refinado y elegante, «con posibilidades de iluminación y un desarrollo escenográfico portentoso» (ídem).

En 1626 llegó Cosme Lotti a Madrid para desempeñar la misma ocupación de Julio César Fontana, llegada tras la cual se erigió, en 1640, el que sería el escenario más importante para este tipo de teatro: el Coliseo. Y es que Cosme no tenía un teatro apropiado para dar rienda suelta a su imaginación y habilidades, por lo que el Conde-Duque de Olivares, quien ya tenía en mente construir un palacio que reflejara la magnificencia de la monarquía española, inició en 1629 la edificación del Palacio del Buen Retiro, donde incluyó el Coliseo, que contaba con «escenario pintado, telón de boca, tramoya para efectos visuales, bastidores y telón de fondo» (90)⁷⁴. Carecemos de documentos que nos aclaren cómo lograban los efectos escenográficos, pero sabemos que había luces, «mutaciones rápidas», incendios, «oscuridad súbita», «salidas sorprendentes de los personajes», «vuelos», «fingimiento de olas marinas», etc. (ídem)

En cuanto a los autos sacramentales, se acercaban por su escenografía al teatro de Corte, con un gran desarrollo escenográfico, pese a que su valor simbólico y religioso se imponía sobre el estético. Para estas composiciones teatrales, la calle, el campo, el jardín palaciego y otros espacios se convertían en grandes tabladros.

El repertorio de Mira de Amescua cuenta con obras de todo tipo (comedias destinadas a los corrales, encargos para representar en la Corte, autos que se representaron en los Corpus

⁷⁴ Pese a que no es tan actual como las reconstrucciones de los corrales de comedias recogidas en este trabajo, existe un CD-Rom del Palacio del Buen Retiro ([ver vídeo](#)).

Christi, etc.). La documentación teatral relativa a las carteleras de espectáculos no es muy amplia, sin embargo, y no resulta tarea fácil la que se pretende en este apartado: reconstruir la vida escénica del teatro de un autor. El siglo XVII resulta algo más sencillo porque, como ocurre con CLEMIT para todo lo relacionado con la censura, contamos con tres bases de datos imprescindibles para este cometido: el DICAT, CATCOM y *Manos teatrales*. Todas ellas

abordan la compleja historia de la vida escénica de miles de obras teatrales durante la España de la Alta Edad Moderna a partir de dos enfoques complementarios: los manuscritos teatrales, que en su materialidad albergan huellas de su uso por dramaturgos, copistas y actores; y las referencias a noticias de representación que se localizan en la pléthora de documentos teatrales conservados, con los problemas de identificación y autoría que conllevan. (García-Reidy, 2019: 136)

DICAT es un proyecto más antiguo, concluido en el 2008, mientras que CATCOM y *Manos teatrales* siguen en elaboración y están en constante crecimiento, pero incluyen con gran detalle información sobre las obras de Mira. Gracias a estas herramientas, puede ofrecerse un panorama lo más objetivo, preciso y actualizado posible de la presencia de Mira de Amescua en los escenarios durante el siglo XVII. No hemos contado con las mismas facilidades para los siglos posteriores, de los cuales hemos podido consultar únicamente las carteleras publicadas de Madrid y Valladolid, aunque Alfonso Par recopiló también la de Barcelona (1929). Por este motivo, hemos trabajado únicamente con la cartelera madrileña, suficiente, desde nuestro punto de vista, para hacernos una idea de la evolución –o, mejor dicho, involución– que sufre la escenificación del teatro del guadijeño con el paso del tiempo, pasando de ser un número uno en las listas y teatros a desaparecer completamente en el siglo XX y contar tan solo con la constancia de cuatro representaciones en nuestro siglo actual.

3.3.1. Siglo XVII

Hoy en día, la producción teatral conservada de Mira de Amescua comprende dos loas y alrededor de diecinueve autos sacramentales y sesenta y seis comedias de atribución segura o algo dudosa. De este total de ochenta y cinco obras –sin contar las piezas breves–, tenemos noticias escénicas de al menos cincuenta durante todo el siglo XVII.

A continuación, figuran título por título –en orden alfabético– los datos conservados de cada una de las obras, así como una tabla con la información esquematizada ordenada alfabética y cronológicamente y un listado de los *autores* de comedias que alguna vez llevaron a las tablas el teatro miramescuano durante el Siglo de Oro, con los títulos que cada uno de ellos pudo llegar a tener en su repertorio.

La adúltera virtuosa

Todo apunta a que la escribió Andrés de Claramonte. Sin embargo, Vicenta Esquerdo dio a conocer en 1975 una serie de datos sobre la actividad teatral en Valencia. Entre los documentos, que se encuentran en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi, hay uno que indica que en Valencia, el 7 de marzo de 1609, se procedió a la venta, por parte de varios actores (Francisco de Porras, Juan González, Alonso de Olmedo, Diego de Valdés, Manuel de Alarcón,

Marco Antonio de Leyva, Francisco de Castro, Juan de Nieva, Pedro de Morales, Miguel del Rosal, Juan Catalán, Cristóbal Suárez y Martín de Vivar), de una serie de comedias (*La inocente castellana*, *La adúltera virtuosa*, *El mayor rey de los reyes*, *El ladrón de su hacienda*, *La segunda Isabel de Hungría*, *La dama de su marido*, *El corso de Sevilla*, *La santa mala fama*, *El hijo por engaño*) y los dos entremeses de *Las busconas* al autor Andrés de Claramonte. Pese a que el documento original está muy deteriorado y algunas partes no pueden leerse, lo que atañe a esta comedia dice lo siguiente:

Sean, cuantos esta pública carta de venta vieren, oyeren y leyeren, cómo nosotros, Francisco de Porras, Juan González, Alonso de Olmedo, Diego de Valdés, Manuel de Alarcón, Marco Antonio de Leyva, Francisco de Castro, Juan de Nieva, Pedro de Morales, Miguel del Rosal, Juan Catalán, Cristóbal Suárez y Martín de Vivar, representantes residentes de la presente en la ciudad de Valencia [?], con vistas ante la pública carta ahora y por siempre valedera, y en ningún tiempo revocadera, vendemos, y por título de venta realmente libramos a vos, Andrés de Claramonte, autor de comedias residente al presente en la dicha ciudad de Valencia, presente y acepte ante la presente venta y a los vuestros las comedias siguientes: primo la comedia de *La inocente castellana*, otra de *La adúltera virtuosa*, otras dos es, a saber, primera y segunda parte de *El mayor rey de los reyes*, otra del *Ladrón de su hacienda*, otra *La segunda Isabel de Hungría*, otra de *La dama de su marido*, otra del *Curso de Sevilla*, otra de *La santa mala fama*, otra del *Hijo por engaño*, los dos entremeses de *Las busconas* con sus apariencias [?], la cual [?] venta de dichas comedias, con todo lo demás arriba declarado, hacemos por precio de mil y trescientos reales castellanos [?].

La adversa fortuna de don Álvaro de Luna

Adversa fortuna de don Álvaro de Luna es la segunda parte de una bilogía, cuya primera recibe el nombre de *Próspera fortuna*... Desgraciadamente, de *Próspera* no tenemos ningún dato que nos permita conjeturar una representación de la comedia más allá del hecho de que debería de haberse realizado poco antes de *Adversa*, al ser una historia continua. De *Adversa*, sin embargo, conservamos un manuscrito autógrafo con censura y licencia de representación y un *dramatis personae* en la tercera jornada (f. 39r):

Rey don Juan	Alonso de Osuna
Don Álvaro	Antonio García de Prado
¿Juan? de Silva	Cosme Pérez
Bibero	Bernardino Álvarez
Linterna	Pedro de Villegas
Don Álvaro de Zúñiga	Antonio Rodríguez
Secretario	José Jiménez
Infante	Luis Bernardo de Bobadilla
Doña Isabel Reina	Francisca de San Miguel
Moralicos	María de Vitoria
Doña Juana Pimentel	Luisa de Robles

La censura de Pedro de Vargas Machuca es del mismo año que la redacción de la copia (1624) y, curiosamente, el reparto se corresponde con la compañía que Antonio de Prado tenía por esos años, por lo que pensamos en una representación de este *autor* alrededor de esa fecha, pero sin poder especificar día y mes.

Por otro lado, Pedro de Valdés también debió de subir a las tablas la comedia, según consta en la primera edición impresa que conservamos (1635): «Representola Valdés»; la haría, por tanto, probablemente antes de 1635, pero no conservamos ningún otro dato que nos permita precisar más.

Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete⁷⁵

Solo se conserva la noticia de varias representaciones privadas de esta comedia en la Corte madrileña, en el cuarto de la Reina, entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623. Las compañías encargadas fueron, conjuntamente, las de Cristóbal de Avendaño y Pedro Valdés.⁷⁶

Amor, ingenio y mujer

El 5 de abril de 1623, en Lima (Perú), Antonio de Morales firmó una escritura de obligación con el librero Pedro Ramírez de Valdés. Gracias a este contrato, podemos saber que la comedia titulada *Amor, ingenio y mujer*, a nombre del «doctor Mira de Amescua», se encontraba en el repertorio de la compañía de Morales y que iba a ser estrenada en Lima durante la temporada dramática de 1623 (16/4/1623 - 20/2/1624).

Sabemos, por una carta de pago, que el 1 de marzo de 1624, Roque de Figueroa y su mujer, Mariana de Avendaño, tenían en posesión la comedia de Mira de Amescua *Amor, ingenio y mujer*, que dejaron como garantía de un préstamo que les había hecho el Hospital General de Valencia; en la carta reconocían haber recibido cien libras de la Taula de Canvis (la Banca Valenciana) por cuenta del Hospital. Dado que la compañía formada por este matrimonio estaba representando en Valencia antes y después de la Cuaresma de 1624, suponemos que la comedia pudo ser representada en el Corral de la Olivera en algún momento desde el 22 de enero hasta el 21 de febrero, o desde el 7 de marzo hasta el 14 de julio. Asimismo, muchos años más tarde, el 19 de diciembre de 1695 (casi en el siglo XVIII), Andrea de Salazar representó en el Corral del Príncipe esta misma comedia.

La otra representación de la que tenemos constancia se produjo en un espacio escénico distinto al corral: tuvo lugar el 3 de junio de 1627, puesto que en marzo de ese mismo año Manuel Velázquez se había comprometido con la villa de Miranda a representar tres comedias en la fiesta del Corpus, que eran «la una *Amor, ingenio y mujer*, la segunda *La venta de los dos hermanos*, y la tercera la que la villa de Miranda les pidiese de las que tuvieren estudiadas».

El animal profeta, San Julián⁷⁷

CATCOM solo recoge una noticia escénica de *El animal profeta*, al parecer errónea, pues indica que el 24 de junio de 1630 Juan de Morales representó esta comedia en privado ante Su Majestad, cuando en esta fecha el *autor* se encontraba en Valencia y no en la Corte madrileña.

⁷⁵ Título en CATCOM: *Las victorias del marqués de Cañete*.

⁷⁶ Rennert indica erróneamente el 5 de febrero como fecha de comienzo de las representaciones y Subirats las sitúa mal entre octubre de 1621 y febrero de 1622 (CATCOM).

⁷⁷ Título en CATCOM: *El animal profeta*.

Todo apunta a que el error proviene de DICAT, cuyas dos entradas se contradicen entre sí; la primera responde a una orden de pago en 1633 a Juan de Morales por tres representaciones que había hecho ante el Rey, entre las que se encontraba *El animal profeta* el 24 de junio de 1630, mientras que la segunda es una representación ese mismo día por la compañía de Andrés de la Vega, la cual, casualmente, se pagó también en 1633, el 13 de enero, según consta en las cuentas del Secretario de la Cámara Real. Por consiguiente, existen dos posibilidades: que la fecha de la representación de Juan de Morales esté equivocada o que la única puesta en escena fuera la de Andrés de Salazar y no se trate más que de un error documental.

Por otro lado, en la primera edición conservada, de 1631, se hace constar: «Representola Vallejo», es decir, Manuel Vallejo, quien tuvo compañía propia entre 1621 y 1623, o Manuel Álvarez Vallejo, *autor* desde 1617 hasta su muerte en 1644 (DICAT).

Los caballeros nuevos y carboneros de Francia⁷⁸

El 5 de marzo de 1602 los *autores* Jerónimo López y su mujer, Isabel Rodríguez, se comprometieron a trabajar durante dos años en la compañía de Antonio Granados y a cederle la propiedad de las comedias que tenían en posesión, entre las que figuraba *Los caballeros nuevos*:

[...] las comedias que tuviere, y entre ellas cuatro, la una de *San Raimundo*, y la otra *El trato de la aldea*, todas las cuales declara que las ha comprado de los poetas que las hicieron y pagándoles su dinero para que el dicho Antonio Granados use dello como le pareciere porque se los da.

Según las cuentas del Hospital de la Magdalena de Ávila, Granados representó en mayo en el patio de comedias de esta ciudad, pero la única representación de esta comedia de la que podemos estar seguros corrió a cargo de otra compañía, la de Alonso de Heredia, en el corral de Salamanca el 22 de septiembre de 1606.⁷⁹

El capitán Jepté⁸⁰

El 5 de abril de 1623, en Lima (Perú), Antonio de Morales firmó una escritura de obligación con el librero Pedro Ramírez de Valdés. Gracias a este contrato, podemos saber que la comedia titulada *La tragedia de la hija de Jefté*, a nombre de Francisco de Vallejo, se encontraba en el repertorio de la compañía de Morales y que iba a ser estrenada en Lima durante la temporada dramática de 1623 (16/4/1623 - 20/2/1624).

⁷⁸ Título en CATCOM: *Los caballeros nuevos*.

Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *Los caballeros*.

⁷⁹ En el diario no se nombra al *autor*, pero la comedia estaba en el repertorio de Heredia en esta fecha. Por otro lado, Heredia debió de tener relación con Antonio Granados, con quien coincidió ocasionalmente en alguna compañía y con quien sabemos que mantuvo algún pleito.

⁸⁰ Título en CATCOM: *La tragedia de la hija de Jefté*.

Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *Cumplir a Dios la palabra*.

Más de medio siglo después, el 20 de abril de 1692, la compañía de Damián Polope y Valdés hizo en el Alcázar de Madrid una representación de *Cumplir a Dios la palabra*, título asignado también a esta comedia.

La casa de Austria

Al tratarse de un auto sacramental, su lugar de representación era la calle durante las fiestas del Corpus. Juan de Villegas lo representó el 10 de junio de 1621 en el Corpus de Valencia. También lo hizo en 1629 Roque de Figueroa en la fiesta madrileña, ya que fue su compañía, junto a la de Bartolomé Romero, la encargada de los espectáculos.

La casa del tahúr

No tenemos noticias de representación de esta comedia, pero un manuscrito parcialmente autógrafo, el R-118 de la BNE, contiene censuras y licencias de 1619 y 1621, de manera que tuvo que ser representada alrededor de estas fechas. Si recordamos lo ya visto en el apartado correspondiente a la censura de los textos miramescuanos, este manuscrito está fechado tres años antes de la primera licencia, el 20 de diciembre de 1616, motivo por el que Williamsen suponía una representación en este mismo año en un lugar que podría haber sido Madrid (2002: 219). Son tres, en definitiva, las representaciones que conjeturamos:

1. En 1616, probablemente en Madrid.
2. En 1619 en Zaragoza.
3. En 1621 en Madrid.

Cautela contra cautela

De *Cautela contra cautela* tenemos constancia tanto de representaciones privadas en Palacio como de públicas en corrales de comedias.

Entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 la compañía de Cristóbal de Avendaño representó en el Cuarto de la Reina esta comedia a nombre de Tirso de Molina. Es muy probable que se hiciera en octubre, pues Avendaño no se encontraba en Madrid a partir del mes de noviembre. Otra representación particular tuvo lugar diez años más tarde, el 3 de junio de 1632, a cargo de la compañía de Francisco López.

En cuanto a las representaciones públicas, sabemos, por una carta de pago, que el 1 de marzo de 1624 Roque de Figueroa y su mujer, Mariana de Avendaño, tenían en posesión la comedia de Mira de Amescua *Cautela contra cautela*, que dejaron como garantía de un préstamo que les había hecho el Hospital General de Valencia; en la carta reconocían haber recibido cien libras de la Taula de Canvis (la Banca Valenciana) por cuenta del Hospital. Dado que la compañía formada por este matrimonio estaba representando en Valencia antes y después de la Cuaresma de 1624, suponemos que la comedia pudo ser representada en el Corral de la Olivera en algún momento desde el 22 de enero hasta el 21 de febrero, o desde el 7 de marzo hasta el 14 de julio (ver entrada de *Amor, ingenio y mujer*).

Por último, Cotarelo recogió una representación de la comedia por parte de la compañía de Andrés de la Vega, apodado el *Gran Turco*, o la de su mujer, apodada *Amarilis* o la *Gran Sultana*, en 1619. Sin embargo, no indicó la fuente de la que extrajo la información y, según DICAT, ninguno de los dos dirigía compañía propia en este año.

El cisne de Alejandría

Aunque tenemos demasiada información acerca de la vida escénica de esta comedia que se atribuyó a Lope de Vega, tan solo podemos conjeturar una posible representación. Estuvo muy vinculada a la compañía de Juan Jerónimo Valenciano (el *Valenciano*), puesto que el 6 de julio de 1620, su hermano Juan Bautista Valenciano y su cuñada Manuela Enríquez, actuando como principales, y él mismo como su fiador, firmaron una escritura en la que reconocían una deuda que habían contraído con el *autor* Cristóbal Ortiz por un dinero que les había prestado y unas comedias que les había vendido, entre las que se encontraba *El cisne de Alejandría*. Cinco años más tarde, el sastre Benito Martínez entregó un nuevo préstamo a la familia para que trasladara su compañía de Salamanca a Sevilla, por el cual Jerónimo Valenciano y su cuñada le dejaron a modo de fianza una serie de comedias, entre las que de nuevo figuraba esta, además de joyas y vestidos. Tras Sevilla, Jerónimo Valenciano se marchó a Granada, ofreciendo antes un listado de las comedias que poseía. En último lugar, el 9 de agosto de 1628, el clavario del Hospital General de Valencia realizó un inventario de las comedias que había dejado el *autor* como garantía del dinero que le había prestado para que fuera a Valencia a representar; aunque tuvo que haber muchas representaciones anteriores de *El cisne de Alejandría*, teniendo en cuenta las ciudades por las que pasó la compañía y que durante todo el tiempo la comedia estuvo en posesión del mismo *autor*, sabemos que Jerónimo Valenciano representó en la ciudad desde el 11 de junio hasta el 1 de septiembre de 1628.

El conde Alarcos

El conde Alarcos fue una comedia muy representada durante el siglo XVII; las primeras representaciones que conocemos son muy tempranas: en Madrid, el 22 de mayo de 1602, Pedro Rodríguez, Diego de Rojas y Gaspar de los Reyes concertaron con los mayordomos de la Cofradía del Rosario de Barco de Ávila ir con su compañía, los Españoles o la Española, a esta ciudad a hacer cuatro comedias el último día de junio, que serían *El castigo sin vanagloria*, *Los mártires japoneses*, *El conde Alarcos* y *El cerco de Córdoba*, con dos entremeses en cada una. Por otro lado, seguramente fue Nicolás de los Ríos quien hizo esta comedia en Salamanca el 1 de enero de 1606.

De mediados de siglo tenemos más noticias escénicas: en una escritura del 9 de abril de 1644 en Madrid, Andrés de la Vega (el *Gran Turco*) se concertaba con la Cofradía del Santísimo Sacramento de Valdemorillo (Madrid) para representar los días 16 y 17 de agosto tres comedias con bailes y entremeses; se comprometía, además, a no representar en las fiestas que iba a hacer antes en Navalagamella (Madrid) y reservar para Valdemorillo una de las comedias de *Las vísperas sicilianas* o *El conde Alarcos*, de modo que la pieza que nos ocupa pudo subirse a las tablas en cualquiera de las dos localidades, pero cabe la posibilidad de que se hiciera en Valdemorillo esos días de agosto. En 1647 consta otro concierto, fechado el 20 de marzo en

Madrid, esta vez entre Juan Sanz, presbítero y prioste de la fiesta del Corpus de Robledillo (Guadalajara), y Gaspar Fernández, por el que este último se veía en la obligación de alquilarle el vestuario necesario para la fiesta que se tenía que hacer en Robledillo el jueves de la Octava del Corpus, 27 de junio, así como de alquilarle también *El conde Alarcos* por lo menos 15 días antes para estudiarla. Desconocemos si le encargaron la representación a una compañía profesional o fue una representación *amateur*,⁸¹ pero lo que está claro es que la comedia se escenificó en esta fecha.

Otras representaciones recogidas en la documentación tuvieron lugar ya a finales de siglo, en la década de los 90. Las primeras las hemos comentado brevemente en el apartado correspondiente a la censura, porque esta comedia, junto a otras, le ocasionaron al *autor* problemas con las autoridades. Del 10 al 15 de noviembre de 1692 estuvo representando en el corral de Écija (Sevilla) la compañía de Francisco de Mendoza, pero las autoridades eclesiásticas le prohibieron seguir con las representaciones; volvió a representar del 25 de noviembre al 11 de diciembre, pero se lo prohibieron nuevamente; representó otra vez el 25 de diciembre y no pudo volver a hacerlo hasta el 6 de enero de 1693. En su defensa, el *autor* declaró que todas las comedias que había llevado al escenario, entre las que, por supuesto, figuraba *El conde Alarcos*, aunque atribuida a Pérez de Montalbán, habían sido aprobadas por otros censores y muchas veces representadas e impresas. No se puede apuntar la fecha concreta de representación de la comedia, pero debió de ser durante estos periodos de licencias y prohibiciones. Francisco de Mendoza volvió a estar en el tablado del 6 de enero al 3 de febrero de 1693, martes de Carnaval, y desde el 22 de marzo, domingo de Resurrección, hasta unos días después del Corpus, por lo que pudo volver a realizar la comedia del *Conde*, pero no lo podemos confirmar.

Por último, el 21 de mayo de 1694, otra compañía, la de Isabel de Castro y su marido, Vicente Camacho, hizo en Valladolid esta comedia, y dos años más tarde, el 12 de enero de 1696, la volvió a hacer Serafina Manuela en la misma ciudad.

La conquista de las Malucas⁸²

La comedia *La conquista de las Malucas* formaba parte del repertorio de Juan Jerónimo Valenciano (el *Valenciano*) y de su cuñada, Manuel Enríquez, en 1624 y 1625. El 5 de marzo de 1624 en Madrid los *autores* otorgaron poder a Francisco del Encinar para que en su nombre pudiese impedir que otros autores de comedias o compañías representasen una serie de obras que eran de su propiedad, entre las que se encontraba *La conquista del Malevo*, que creemos un error por *Conquista de las Malucas*. Casi un año después, el 9 de enero de 1625, en Salamanca, el *Valenciano* y su cuñada dejaron como fianza una serie de comedias, joyas y vestidos al sastre Benito Martínez por el préstamo de seis mil reales de plata que les había dejado para trasladar su compañía en Sevilla; entre las comedias estaba *La victoria de las*

⁸¹ En un manuscrito-copia del auto sacramental *Las aventuras del hombre* (BNE, ms. 16801), atribuido a Lope de Vega, hay una licencia de representación dirigida «a los vecinos de Jarama de Paracuellos», un municipio de Madrid llamado actualmente Paracuellos de Jarama. Así pues, no resulta tan sorprendente que los aficionados de un pueblo quisieran representar ellos mismos una pieza teatral durante sus fiestas (Véase [CLEMIT](#)).

⁸² Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *La victoria de las Malucas*.

Malucas. Ya en Sevilla, el 24 de junio de 1625, el *autor* ofreció un listado de las comedias que tenía en su poder antes de marchar a Granada, entre ellas *La victoria de las Malucas*, «comedia nueva, jamás representada». Pocos años más tarde la obra formaba parte de un grupo de comedias que dejó como garantía de un préstamo al Clavario del Hospital General de Valencia para representar allí. Juan Jerónimo Valenciano representó en la ciudad desde el 11 de junio hasta el 1 de septiembre de 1628, de manera que pudo haber ofrecido al público esta comedia que se encontraba en su repertorio⁸³.

Cuatro milagros de amor ⁸⁴

Las dos representaciones de *Cuatro milagros de amor* de las que tenemos constancia fueron en corrales de comedias. La primera fue en Salamanca el 11 de septiembre de 1606 a cargo de Alonso Riquelme, mientras que la segunda sería en Valencia entre el 26 de noviembre de 1635 y el 17 de mayo de 1636, ya que el *autor* Sebastián González cumplió su promesa de acudir a la ciudad alrededor del 15 de noviembre de 1635 para hacer en el Corral de la Olivera cincuenta representaciones seguidas, empezando el 26. *Cuatro milagros de amor* estaba entre los títulos que se había comprometido a representar.

Antes de estas escenificaciones, la comedia debió de estar en manos de Alonso de Heredia, Pedro de Valdés y Antonio Granados, pues, mediante una escritura fechada en Toledo el 21 de enero de 1603, Alonso de Heredia vendió a Pedro de Valdés, quien recientemente había formado compañía con Antonio Granados, catorce comedias nuevas, entre ellas *El milagro de amor* de «Mescua», un lienzo y una cruz:

Sean [cuantos] esta carta vieren cómo yo Alonso de Heredia, representante, vecino de la villa de Madrid, otorgo y conozco que vendo a Pedro de Valdés, vecino de la villa de Madrid, que está presente, catorce comedias de los títulos e autores siguientes:

- una comedia de *El rey Alfonso*, de Mescua, el poeta.
- otra comedia de *El milagro de amor*, de Mescua.
- otra de *La bella poeta*, del mismo autor.

San Román, que descubrió y publicó el documento, aclaraba que «El verdadero título de la primera es *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*; el de la segunda *Cuatro milagros de amor*; la tercera (*La bella poeta*) es comedia en absoluto desconocida» (1935: 78). Sin embargo, Agustín de la Granja consideraba difícil que *El milagro de amor* fuera la misma que *Cuatro milagros de amor*, pues, según el listado cronológico elaborado por Williamsen a partir de la versificación, *Cuatro milagros de amor* se habría escrito muchos años después del documento de compraventa.

Fueron años muy complicados para los representantes de comedias. Alonso de Heredia vendió las suyas porque había dejado de ser director de compañía y no vislumbraba ninguna posibilidad de volver a serlo, ya que en la temporada de 1602-1603 se impusieron severísimas normas por los poderes públicos que dejaron más que diezmadas las compañías teatrales.

⁸³ Véase [El cisne de Alejandría](#).

⁸⁴ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *El milagro de amor*.

Además, en la fecha de venta todo el mundo sabía que Felipe III estaba a punto de firmar un decreto con una ampliación mínima del número de compañías toleradas en toda España, que pasarían a ser ocho, entre las cuales no estaban ni la de Alonso de Heredia ni la de Pedro de Valdés. El segundo, junto a su mujer Jerónima de Burgos, se asoció a Antonio Granados, mientras que el primero se conformó con ser comediante de la misma compañía, hasta que en 1605 pudo volver a formar compañía propia y recuperar parte de su repertorio.

La desgraciada Raquel

No tenemos en la documentación noticias de representación de esta comedia, pero el manuscrito conservado contiene censura y licencia de 1695 en Madrid, de modo que la escenificación sería en esta ciudad y no andaría muy lejos de esta fecha. Por los datos que pueden extraerse del testimonio –comentados en el apartado correspondiente sobre su censura–, la compañía encargada sería la de Carlos Vallejo.

Las desgracias del rey don Alfonso el Casto⁸⁵

Las desgracias del rey don Alfonso el Casto fue una de esas catorce comedias que Alonso de Heredia vendió a Pedro de Valdés el 21 de enero de 1603 (ver *Cuatro milagros de amor*). Dos años después, la comedia pertenecía a Bartolomé de Villacorta, pero volvería a las manos de Heredia, puesto que, en un contrato del 18 de agosto de 1605, este se comprometía a pagar a Villacorta 350 rs. en diez días por cuatro comedias que le había comprado, entre ellas *El rey Alfonso el Casto*.

CATCOM recoge información que no se encuentra en DICAT, pero no se trata más que de una suposición, y es que esta comedia pudo haber pertenecido a Alonso de Riquelme, quien representó el 11 de septiembre de 1606 otra comedia de Mira de Amescua que también tuvo Heredia: *El milagro de amor*⁸⁶.

El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario

Las tres representaciones que podemos conjeturar de *El ejemplo mayor de la desdicha* habrían tenido lugar en la década de los 20, y todas ellas parten del manuscrito Res/112 de la BNE, que tiene varias aprobaciones de 1625, 1627 y 1629. Las dos primeras son de Lope de Vega y Vargas Machuca, fechadas en Madrid en julio de 1625 y el 19 de diciembre del mismo año⁸⁷; es posible que se otorgasen a Tomás Fernández de Cabredo, dado que el manuscrito estaba en su posesión dos años después, cuando representó en el Corral de la Olivera de Valencia entre el 2 de octubre y el 21 de noviembre de 1627, excepto los días 16 y 23 de octubre y 6, 13 y 20 de noviembre, en que no hubo representación. Estos días el *autor* tuvo que subir a las tablas esta comedia, para la que pidió y obtuvo licencia en Valencia el 2 de octubre.

⁸⁵ Título en CATCOM: *El rey Alfonso*.

Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *El rey Alfonso el Casto*; *El rey don Alonso*.

⁸⁶ Es la misma que *Cuatro milagros de amor*, como vimos en la entrada correspondiente a esta comedia.

⁸⁷ La de Lope parece una falsificación; véase la censura de [El ejemplo mayor de la desdicha](#).

CATCOM recoge que la última licencia es del 3 de noviembre de 1629 y que a finales de ese año debió de haber una nueva representación, esta vez en Lisboa, quizá todavía a cargo de Tomás Fernández. Sin embargo, en la licencia no se indica lugar.

El erario y monte de la Piedad⁸⁸

El auto sacramental *El erario y monte de la Piedad* se hizo en Sevilla el 19 de junio de 1631, día del Corpus, por parte de la compañía de José de Salazar.

El esclavo del demonio⁸⁹

Ha sido desde el siglo XVII la comedia más famosa de Mira de Amescua, y por eso es la que contabiliza mayor número de representaciones. Las primeras tuvieron lugar en Lima (Perú) durante el segundo decenio; el 22 de mayo de 1612, Jerónimo Jiménez se comprometió a representar con su compañía en la ciudad peruana con motivo de las fiestas del Corpus: el 21 de junio, día del Corpus, *la vida de San Bernardo de Alcira* y el 28 de junio, la Octava, *El esclavo del demonio*. En 1617 Francisco López también se comprometió a representar *El esclavo del demonio* y *La madre de la mejor* el día del Corpus y en su Octava, que este año fue el 1 de junio; tenía que representar las comedias dos veces cada día, una en el atrio de la catedral y otra en Palacio, en presencia del Virrey⁹⁰.

Por otra parte, *San Gil*⁹¹ se encontraba entre las comedias que el 1 de marzo de 1624 Roque de Figueroa y su mujer, Mariana de Avendaño, entregaron como garantía de un préstamo al Hospital General de Valencia; esta compañía estuvo representando en Valencia antes de la Cuaresma de 1624, de manera que esta comedia pudo ser representada en el Corral de la Olivera en algún momento desde el 22 de enero hasta el 21 de febrero, o desde el 7 de marzo hasta el 14 de julio⁹².

Esteban Vallespir, apodado el *Mallorquín*, la representó el 28 de abril y el 3 de mayo de 1684 en el corral de comedias de Valladolid. De nuevo en Valladolid, la subieron a las tablas Melchor Torres, apodado *Gargolla*, el 19 de mayo de 1687 y Miguel Salas, apodado el *Lapidario*, el 8 de septiembre de 1692; además, hay otras tres representaciones en el corral de esta ciudad castellana: a cargo de José Loaisa los días 19 y 21 de noviembre de 1694 y de Serafina Manuela el 2 de enero de 1696.

También tenemos noticia de dos representaciones con títeres por parte de compañías de Máquina Real: en el Corral del Coliseo de Sevilla el 12 de noviembre de 1692, de mano de una compañía que desconocemos, y en Valladolid del 19 al 21 de noviembre de 1694 por la de José Loaisa. Fue la de Sevilla una representación accidentada que provocó el cierre definitivo del

⁸⁸ Título en CATCOM: *El Monte de Piedad*.

⁸⁹ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *San Gil*.

⁹⁰ Parece ser que este contrato sustituyó a otro que había firmado la compañía de «Los granadinos» para hacer en las fiestas *El lego del Carmen* y *La vida de San Guillermo*, ninguna de nuestro dramaturgo.

⁹¹ El protagonista de este drama miramescuano de tema fáustico es don Gil, así que no es de extrañar que la comedia fuera conocida en la época por el nombre de *San Gil*.

⁹² Véase [Amor, ingenio y mujer](#) y [Cautela contra cautela](#).

Coliseo hasta que en el siglo XVIII se convirtió en un patio de vecinos; ese fatídico día de noviembre hubo por la mañana una pelea de estudiantes en la que tuvieron que mediar el Alcalde Mayor y la Justicia y, por miedo a que hubiese alboroto en el teatro, las autoridades mandaron cerrar la puerta de la cazuela para que no entrasen hombres. Cuando estaba finalizando la representación, como parte de la tramoya, en el momento en que el Demonio entraba en escena, se quemó un poco de pólvora para hacer fuego y simular así la boca del Infierno; una mujer de las que estaban en la cazuela se asustó y gritó: «¡fuego, que nos quemamos!», de manera que cundió el pánico y murieron ahogadas o aplastadas unas cuantas mujeres, mientras otras quedaron gravemente heridas. Así se refieren los hechos en uno de los autos originales publicados por Piedad Bolaños Donoso (2004):

El fiscal deste Arzobispado, como mejor lugar halla de derecho, parezco ante Vuestra Merced y digo que, como es notorio, en el corral que hay en esta ciudad donde se representaban comedias, está una compañía de farsantes, los cuales traen títeres y con pretexto de dichos títeres han representado y representan comedias todos los días, así de santos como profanas; y como asimismo es notorio estando representando una comedia, en uno de los días de la semana próxima pasada, hicieron una apariencia en que hubo fuegos y hogueras de pólvora ardiendo, con lo cual la gente entendió se quemaba dicho corral y asustadas las mujeres que estaban viendo dicha comedia en un sitio alto que hay que le llaman cazuela en que había muchas mujeres, con el susto que recibieron y miedo que tomaron de que se quemaba dicho corral por los dichos fuegos de dicha apariencia y que oyeron decir se quemaba dicho corral, se arrojaron por una escalera de ladrillo que hay para subir a dicho sitio de la cazuela y fue tanto el número de mujeres que se arrojó, huyendo del fuego de dicha pólvora y apariencia, que se mataron muchas dellas y otras se lastimaron los cuerpos, de forma que después han muerto algunas, y otras están muy malas y lastimadas y a pique de muerte.

Sánchez Arjona no solo achacó a la tramoya lo sucedido, sino que señaló lo siguiente:

por ser ya de noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela, iba poniendo luces por donde los tránsitos por donde debían bajar las mujeres. La luz de las lamparillas o velas reverberaba en lo alto del corral, de forma que, habiéndose quitado la pólvora que sirvió para la tramoya, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto una mujer de las que estaba en la cazuela dijo: «el teatro se quema». (1898: 407)

Efectivamente, este señor que cuidaba la entrada de la cazuela, de nombre Juan Ruiz, fue testigo de lo ocurrido, como lo refiere el notario a quien prestó declaración:

Y en esta ocasión adelantó cortando el paso el testigo para ponerse en la puerta y no dejar entrar a los hombres, como es obligación, en cuya ocasión tenía el testigo cinco personas de su familia dentro de dicha cazuela y estando en esto y viendo que se iban atropellando y cayendo sobre el testigo, dijo: «¿Qué es esto? ¡Deténganse!» y le respondieron muchas mujeres: «¡Que nos quemamos, señor don Juan!» y con la confusión y alboroto lo dejaron caer⁹³.

⁹³ Pueden leerse todos los «autos que se han hecho, de pedimento del fiscal de este Arzobispado, sobre averiguar cuántas mujeres murieron ahogadas en el corral de comedias llamado El Coliseo, el día doce de noviembre del año de 1692» en el volumen V del *Teatro Completo* de Mira de Amescua (Bolaños Donoso, 2004: 677-689).

Al día siguiente se mandó al *autor* que no representase más comedias en el Coliseo ni en ningún otro lugar de la ciudad y que se fuese de ella. Así lo hizo y el corral, que anteriormente había sufrido hasta siete incendios, permaneció cerrado para la posteridad.

Por último, es curioso que de una comedia tan exitosa solo tengamos noticia de una representación palaciega, el 19 de mayo de 1687 por Manuel Mosquera en el Saloncete del Buen Retiro.

Examinarse de rey⁹⁴

El 17 de marzo de 1636 se ordenó el pago al licenciado Gabriel de Roalengo, clérigo, presbítero, de 1200 rs. por doce representaciones que la compañía de Juan Martínez hizo ante Su Majestad de algunas comedias, entre ellas *Más vale fingir que amar* o *Examinarse de rey*, realizada el 2 de junio de 1635. Esta fecha, no obstante, podría estar equivocada, ya que supuestamente el *autor* había fallecido dos años antes, en 1633, pero también podría ser que la compañía hubiera mantenido su nombre.

El galán secreto

Manuel Vallejo hizo una representación particular de *El galán secreto* ante Su Majestad el 6 de febrero de 1633 en El Pardo.

Se realizaron otras dos escenificaciones, pero para el público, en el corral de comedias de Salamanca: la primera por Luis de Vergara, apodado el *Bueno*, el 28 de mayo de 1605 y la segunda, probablemente por Alonso de Heredia, el 25 de septiembre de 1606. En ambas ocasiones se representó junto a *La bella poeta* o *La hermosura de Fénix*, también atribuida a Mira de Amescua, después de unas curiosas relaciones de compraventa de comedias por parte de los *autores*. Luis de Vergara era poseedor, en 1605, de *El galán secreto*, primera noticia escénica de la comedia, pero también lo era de *La bella poeta*, que en los años anteriores había pertenecido a Alonso de Heredia y a Antonio Granados. En 1607 Alonso de Heredia quiso recuperar una nueva parte del repertorio que había perdido y, seguramente, comprar nuevas comedias para representar, adquiriendo así *El galán secreto* y *La bella poeta*, a la que cambió el título por *La hermosura de Fénix*.

Galán, valiente y discreto⁹⁵

De *Galán, valiente y discreto* se hizo una representación particular en Palacio, ante Su Majestad, el 6 de junio de 1632 por Francisco López, así como una en el corral de comedias de Valladolid el 20 de mayo de 1686 a cargo de Miguel Vela.

⁹⁴ Título en CATCOM: *Más vale fingir que amar*.

⁹⁵ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *Galán, valiente y discreto*.

El heredero⁹⁶

Las compañías de Diego López de Alcaraz y Francisco de Mudarra representaron tres autos en el Corpus valenciano del 2 de junio de 1616, entre los cuales estaba el de *La viña*, nombre con el que también se conoce este auto sacramental.

La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla⁹⁷

La bella poeta fue también una de esas catorce comedias que Alonso de Heredia vendió a Pedro de Valdés el 21 de enero de 1603⁹⁸. En 1605 la representó en Salamanca, según el diario de Girolamo da Sommaia, la compañía de Luis de Vergara, el día 29 de mayo. Dos meses después regresaría a las manos de Heredia, quien visitaría el corral salmantino para representarla el 17 de septiembre de ese mismo año. Sin embargo, parece que lo hizo bajo el título *La hermosura de Fénix*, puesto que Sommaia apuntaba un día que «Representó [Heredia] la bella Poeta», y al día siguiente: «Representó [Heredia] hieri La hermosura de Fenis et hoggi il Rey por su ingenio». Agustín de la Granja consideró que el estudiante italiano, al volver a casa, apuntó el título que recordaba de una comedia que ya había disfrutado unos meses antes y que conocía perfectamente, mientras que al día siguiente haría constar en su diario el rótulo que hubiera leído en el cartel anunciador, *La hermosura de Fénix*, de manera que el nuevo nombre se lo habrían dado a la obra los comediantes (Granja, 2009).

Hero y Leandro

En *La dama duende* de Calderón, el criado Cosme hace una alusión al estreno de la comedia de Mira de Amescua *Hero y Leandro*:

COSME [...]
 Por un hora que pensara
 si era bien hecho o no era,
 echarse Hero de la torre,
 no se echara, es cosa cierta,
 con que se hubiera excusado
 el doctor Mira de Mescua
 de haber dado a los teatros
 tan bien escrita comedia,
 y haberla representado
 Amarilis tan de veras,
 que volatín del carnal
 (si otros son de la Cuaresma)
 sacó más de alguna vez
 las manos en la cabeza.

⁹⁶ Título en CATCOM: *La viña*.

⁹⁷ Título en CATCOM: *La bella poeta*.

Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *La bella*.

⁹⁸ CATCOM señala que Agustín de la Granja especuló con la posibilidad de que Alonso de Heredia hubiera comprado la comedia directamente a Mira de Amescua en 1602, viéndose obligado a venderla en 1603. Véase [Cuatro milagros de amor](#) y [Las desgracias del rey don Alfonso el Casto](#).

Este fragmento da mucha información acerca de la representación, como, por ejemplo, que se hizo durante la fiesta del Carnaval y que fue la responsable *Amarilis*, es decir, María de Córdoba, conocida también con este apodo y el de *Gran Sultana*. Dado que la obra calderoniana se estrenó durante los Carnavales de 1629, hay que suponer que la de Mira se llevara a las tablas en los festejos del mismo año, es decir, entre el 22 y 27 de febrero de 1629.

La Inquisición⁹⁹

Como todos los autos sacramentales, *La Inquisición* se representó en las fiestas del Corpus. En el manuscrito 14785 de la BNE, una nota indica que se representó en un corral de Madrid en 1624: «Representose en esta Corte. Año de 1624 años», y las dos compañías encargadas de las fiestas del Corpus en esa fecha, que cayó en 6 de junio, fueron las de Antonio García de Prado y Juan de Morales Medrano.

Otro manuscrito, el Res. 68 de la BNE, incluye una aprobación otorgada en Valladolid el 18 de mayo de 1625; no sabemos qué compañía la solicitó para representar este auto el día del Corpus, 29 de mayo, pero pudo ser la de Hernán Sánchez de Vargas. El manuscrito contiene, además, un reparto que se correspondería con la compañía que Juan Martínez de los Ríos tenía hacia 1631, así que seguramente se representara de nuevo por esta fecha.

Lo que le toca al valor

No se tienen noticias de representación de esta comedia, pero Juan Navarro de Espinosa firmó su licencia de representación –advirtiendo que se quitara lo borrado– en Madrid, el 26 de septiembre de 1644, así que tuvo que representarse en dicha ciudad alrededor de esta fecha.

Lo que puede una sospecha

El 23 de diciembre de 1636 se ordenó el pago de 1200 rs. al *autor* Alonso de Olmedo por seis representaciones particulares que había hecho en Palacio, en fecha sin determinar, ante Su Majestad, entre las que figuraba *Lo que puede una sospecha*.

La manzana de la discordia y robo de Helena

No sabemos si *La manzana de la discordia* llegó a representarse, pero en una obligación, fechada en Madrid el 15 de mayo de 1620, Tomás Fernández de Cabredo se comprometió a representar en la villa de Tornavacas, en la Octava de la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, una comedia a lo divino el sábado 4 de julio, otra el domingo siguiente con loa en forma de coloquio entre cuatro personajes, y el lunes siguiente, 6 de julio, una comedia a lo humano. El *autor* podía elegir entre una serie de títulos entre los que se encontraba *La manzana de la discordia*, pero desconocemos si finalmente fue una de las elegidas.

⁹⁹ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *La fe*.

El mártir de Madrid¹⁰⁰

De la comedia *El mártir de Madrid* tan solo tenemos documentada una representación, por parte de Cristóbal de Avendaño en el Cuarto de la Reina entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, pero no sabemos el día exacto, dado que fueron varias las comedias que realizó¹⁰¹. Aunque no conservamos más noticias escénicas, las licencias que se conservan en el manuscrito Res. 107 de la BNE revelan que debió de haber muchas más escenificaciones de la obra, que tendrían lugar en un corral madrileño en 1619 (licencia del 3 de septiembre), en los corrales de Zaragoza y Granada en 1622 (licencias del 2 de febrero), en el corral de Valencia en 1623 (licencia del 8 de agosto) y de nuevo en un corral madrileño en 1641 (licencia del 23 de noviembre); de todas estas representaciones, el único autor de comedias que reconocemos es el de la última, Lorenzo Hurtado de Mendoza.

Los mártires del Japón¹⁰²

El único testimonio que arroja algo de luz sobre *Los mártires del Japón* en los escenarios es el manuscrito 17365 de la BNE, fechado en Lisboa el 1 de mayo de 1637.

No obstante, bajo otros títulos se registran en CATCOM varias noticias de representación de la comedia: gracias a un concierto, fechado el 22 de mayo de 1602 en Madrid, de Pedro Rodríguez, Diego de Rojas y Gaspar de los reyes con los mayordomos de la cofradía del Rosario de Barco de Ávila, sabemos que la compañía de estos, conocida como Los Españoles o La Española, representó en la ciudad cuatro comedias el último día de junio de dicho año, entre ellas *Los mártires japoneses*¹⁰³. Por otro lado, es posible que la obra hubiera llegado nada menos que hasta Filipinas, pues según la carta de un jesuita de las islas, la tarde del 9 de diciembre de 1619 se representó en la catedral de Manila. Unos años más tarde, el 20 de julio de 1627, el autor Manuel Simón se comprometió a estar con su compañía en Málaga el 6 de enero de 1628 y hacer en el patio de comedias treinta y seis representaciones, en las que seguramente se incluyó *Los japoneses*, comedia que estaba en su repertorio entre las «viejas» o «ya vistas». Dado que la temporada teatral finalizaba el martes de carnaval, 7 de marzo, las obras debieron de escenificarse en ese periodo (del 6 de enero al 7 de marzo).

Por último, CATCOM recoge *Los mártires de España* como otro posible título de la comedia, y Manuel Álvarez Vallejo representó una obra con este nombre en la Montería de Sevilla en mayo de 1643.

¹⁰⁰ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *No hay mal que por bien no venga*.

¹⁰¹ Rennert fechó erróneamente el comienzo de las representaciones el 5 de febrero (1909); Subirats, por su parte, las situó entre octubre de 1621 y febrero de 1622 (1977: 454).

¹⁰² Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *Los japoneses*; *Los primeros mártires del Japón*; *Los tres mártires de España*.

¹⁰³ Véase [El conde Alarcos](#).

Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche ¹⁰⁴

Este auto sacramental lo representó Juan Acacio, junto al de *El carro del cielo*, en la fiesta del Corpus de Valencia el 3 de junio de 1627.

Nardo Antonio, bandolero ¹⁰⁵

El 9 de agosto de 1628 el clavario del Hospital General de Valencia realizó un inventario de las comedias que había dejado el *autor* Juan Jerónimo Valenciano como garantía del dinero que se le había prestado para que fuera a la ciudad a representar; entre las obras citadas se encuentra *El valiente Nardo Antonio*, atribuido a Mira de Amescua. Puesto que el *Valenciano* representó en Valencia desde el 11 de junio hasta el 1 de septiembre de 1628, la comedia pudo haberse subido a las tablas entre esas fechas¹⁰⁶.

El negro del mejor amo ¹⁰⁷

Es posible que *El negro del mejor amo*, bajo el título de *El negro del Serafín*, se representara en Madrid en febrero de 1643, dado que el manuscrito 17517 contiene una licencia de representación fechada los días 8 y 13 de dicho mes.

Otras tres representaciones son seguras: el 29 de noviembre de 1683 por la compañía de Matías de Castro o *Alcaparrilla* en el corral de Valladolid, con el título *El negro del mejor amo*; y los días 25 y 26 de abril de 1693 por la compañía de Miguel de Castro, también en Valladolid, pero bautizada esta vez como *San Benito de Palermo*.

No hay dicha ni desdicha hasta la muerte

Se trata de un caso algo curioso. Se conserva en la BNE un manuscrito parcialmente autógrafo (Res/76), firmado el 20 de junio de 1628, que contiene, por un lado, la indicación «para Andrés de la Vega», autor de comedias por esas fechas, y por otro, una licencia de representación con fecha del 17 de abril de 1629. Como la nota está escrita por el mismo Mira de Amescua, seguida de su firma y rúbrica al final del texto de la comedia, cabe suponer que la copia se hizo expresamente para la compañía del *Gran Turco*, motivo por el cual DICAT y CATCOM conjeturan una representación en Madrid entre la fecha de la firma, 20 de julio de 1628, y el 24 de septiembre, cuando la compañía se encontraba ya en Valencia. Sin embargo, Andrés de la Vega pudo haber guardado el manuscrito bajo llave durante casi un año, hasta abril de 1629, cuando se le concede la que parece su primera licencia de representación. Hay un *dramatis personae* al comienzo de la primera jornada (f. 1r) que podría corresponderse con esta primera compañía y que está acompañado de cuatro nombres añadidos con posterioridad.

¹⁰⁴ Título en CATCOM: *Sol a medianoche*.

¹⁰⁵ Título en CATCOM: *El valiente Nardo Antonio*.

¹⁰⁶ Véase [El cisne de Alejandría](#).

¹⁰⁷ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *El negro del Serafín*, *San Benito de Palermo*.

+ Don Diego Porcellos	Arias	Marcos
+ Don Vela	Ginés	Salas
+ Rey don Ordoño	Sánchez	Autor
+ Don García	Real	Valdés
+ Dos Soldados		
+ Carrasco	Bernardino	
+ Mongana	Rodenas	
+ Violante	Señora Aurora	
+ Leonor	Señora Inés	

Al comienzo de la segunda jornada, en el folio 18r, se incluye un nuevo *dramatis personae* muy parecido al anterior y que pertenecería también a la compañía de Andrés de la Vega.

+ Ordoño, Rey	Sánchez
+ Don Diego Porcellos	Cintor
+ Don Vela	Real
+ Violante, Reina	Señora Aurora
+ Leonor, dama	Señora María Calderón
+ Brianda, esclava	Señora María de Jesús
+ Mongana	Rodenas
+ Carrasco	
+ García, en la primera jornada	Cuevas

Algún tiempo después, el 23 de noviembre de 1632, la mujer de Andrés de la Vega, María de Córdoba –conocida también como *Amarilis* o *La Gran Sultana*–, se comprometió a estar en Daganzo de Arriba (Madrid) el día de las Candelas, 2 de febrero, para representar, cantar y bailar en dos comedias que serían elegidas de los ocho títulos mencionados en la escritura, entre los que estaba *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*; desconocemos si finalmente fue una de las seleccionadas.

La copia autógrafa de la comedia siguió circulando y acabó seguramente en manos del *autor* Manuel Álvarez Vallejo, a cuya formación corresponderían los cuatro nombres añadidos al primer reparto. El dato coincide con la otra licencia del manuscrito, varios años más tardía que la primera, del 8 de noviembre de 1636 en Granada. Precisamente, la compañía de Manuel Álvarez estuvo por Andalucía en esas fechas, aunque se la ha situado en Córdoba y luego en Sevilla.

En último lugar, muy próximas al siglo siguiente, tenemos una censura y una licencia de representación pertenecientes a otro manuscrito, el 14920 de la BNE. Están fechadas en Madrid el 6 y 8 de abril de 1685, por lo que debió de haber otra representación de la comedia en esta ciudad y por estas fechas, aunque no sabemos qué compañía sería la encargada de hacerla en esta ocasión.

No hay reinar como vivir¹⁰⁸

Son tres las representaciones que conocemos de *No hay reinar como vivir*. La primera de ellas fue una representación particular en Palacio el 17 de noviembre de 1625, a cargo de la compañía de Andrés de la Vega o el *Gran Turco*. En segundo lugar, la debió de subir a las tablas Pedro de Ascanio en Valencia entre el 21 de julio y el 12 de octubre de 1644. El *autor* se había comprometido, mediante una escritura fechada el 24 de mayo de 1644, a ir a Valencia con toda su compañía en el mes de julio a hacer cien representaciones seguidas en el Corral de la Olivera; entre las obras que se comprometió a hacer se encontraban algunas «nunca representadas en Valencia», entre ellas *No hay reinar como morir*, atribuida a Rojas Zorrilla. Por último, en tercer lugar, el 11 de mayo de 1682 la representó la compañía de Eufrasia María de la Reina en el corral de Valladolid.

Obligar contra su sangre

Esta comedia, continuación de la historia de *La desgraciada Raquel*, se conserva en un manuscrito con una licencia de representación otorgada por Juan Navarro de Espinosa en Madrid el 12 de abril de 1638. Tal y como acostumbramos, debemos plantear una representación seguida de la licencia, avalada en este caso por una anotación que, efectivamente, explicita que la comedia llegó a subirse al escenario.

La única representación de la cual conocemos algunos detalles se debió a la compañía de Juan Rodríguez de Artiago, que representó en el Corral de la Montería de Sevilla, entre el 3 y el 30 de noviembre de 1643, una serie de comedias, entre ellas *Obligar contra su sangre*.

El palacio confuso

El palacio confuso también es uno de los títulos relacionados con el famoso *autor* Juan Jerónimo Valenciano, quien, al parecer, tenía en su repertorio varias comedias atribuidas a Mira. El 5 de marzo de 1624 Juan Jerónimo y Manuel Enríquez otorgaron en Madrid un poder a Francisco del Encinar para que en su nombre hiciera contratos, cobrase deudas y pudiese impedir que otros *autores* o compañías representaran obras que eran de su propiedad, como *El palacio confuso*. Precisamente, esta comedia se encontraba también en el listado que el *autor* ofreció en Sevilla el 24 de junio de 1625, justo antes de marchar a Granada¹⁰⁹; el *Valenciano* pudo haber representado esta comedia en la ciudad sevillana en los meses precedentes, pero es un dato que desconocemos y resulta imposible ofrecer una fecha aproximada hipotética (Bolaños Donoso, 2006). Por supuesto, la comedia también figuraba en el inventario que el clavario del Hospital General de Valencia realizó el 9 de agosto de 1628 de las comedias que el *autor* le dejó como garantía del préstamo que le había hecho para que fuera a Valencia a representar, por lo que pudo haberse escenificado también en la ciudad valenciana en el periodo comprendido entre el 11 de junio y el 1 de septiembre de 1628.

¹⁰⁸ Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *No hay reinar como morir*.

¹⁰⁹ Véase [El cisne de Alejandría](#).

Pero estamos ante una comedia que estuvo muy presente en los escenarios de la época; tanto es así que pasó por las manos de otros cinco *autores*: el 20 de mayo de 1629 Francisco de Toledo se comprometió a acudir a la villa de Lerín (Navarra) para hacer las fiestas del Corpus y representar una comedia la víspera del Santísimo Sacramento (13 de junio), titulada *El palacio confuso*. Un año después, en 1630, Francisco Mudarra se comprometió a ir al corral de Murcia para hacer treinta y cuatro representaciones de dieciséis comedias, «y las que más se pudieren hacer», concretando expresamente que entre ellas debería de representarse la que nos ocupa. Una edición de 1634, en la *Parte 28* de la *Colección de diferentes autores* (Huesca, Pedro Blusón), le atribuye la comedia a Lope de Vega y especifica: «representola Vallejo», de manera que el *autor* Manuel Álvarez Vallejo representaría la obra poco antes de esta publicación.

Las tres últimas noticias escénicas de *El palacio confuso* son más tardías, de finales de siglo, y corresponden a compañías dirigidas por mujeres. Eufrosia María de la Reina representó la comedia en el corral de Valladolid el 22 de abril de 1622, mientras que Andrea de Salazar hizo varias representaciones en febrero y marzo de 1696: los días 26, 27 y 28 de febrero y el 1 de marzo en el Corral de la Cruz madrileño, y el día 29 de febrero de forma particular en el Alcázar de Madrid.

Resulta llamativo que de una obra de la que conocemos tantas puestas en escena no conservemos un solo manuscrito con censuras y licencias de representación.

El pastor lobo y cabaña celestial

No tenemos constancia de ninguna noticia escénica segura de esta obra, pero la compañía de Andrés de la Vega y su mujer, María de Córdoba (el *Gran Turco* y *Amarilis* o la *Gran Sultana*), representó en las fiestas del Corpus de Sevilla de 1624 el auto *El parto lobo*. Dado que no se conserva ninguna obra con este título, Sánchez Arjona señaló la posibilidad de que se tratara de *El pastor lobo y cabaña celestial* (1898).

Pedro Telenario¹¹⁰

El día 30 de mayo de 1630, en el Corpus de Medina del Campo, la compañía de Juan Martínez de los Ríos representó dos autos, uno de los cuales era el de *Pedro Tolenario*, con su loa, sus bailes y entremeses.

El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos¹¹¹

Salvo una representación que hizo la compañía de Juan Ruiz en el corral de comedias de Valladolid el 24 y 26 de enero de 1698, bajo el título *El pleito del cura de Madrilejos*, las demás se hicieron en palacio: primero, Juan de Morales Medrano representó de forma particular para Su Majestad *Los disparates de don Juan el Clérigo*, el 2 de julio de 1630, y más de cincuenta

¹¹⁰ Título en CATCOM: *Pedro Tolenario*.

¹¹¹ Título en CATCOM: *El cura de Madrilejos*.

Otros títulos mencionados en la documentación teatral: *Los disparates de don Juan el Clérigo*; *El pleito del cura de Madrilejos*.

años después, el 3 de enero de 1683, otra representación privada en el Alcázar de Madrid corrió a cargo de la compañía de Simón Aguado. Además, según Subirats, con anterioridad al 10 de febrero de 1683 se representó de nuevo en el Alcázar *El cura de Madrilejos*, esta vez con motivo de una fiesta real. La investigadora señala que fue una representación distinta a la anterior y sugiere que la compañía de Simón Aguado pudo haber sido otra vez la encargada (1977: 434).

El primer conde de Flandes

La única noticia escénica que tenemos de *El primer conde de Flandes* se desprende del *Diario de un estudiante de Salamanca*, escrito por Girolamo Da Sommaia entre 1603 y 1607. En él se especifica que esta comedia fue representada el 29 de septiembre de 1605 en corral de Salamanca (1977: 407), probablemente por la compañía de Diego López de Alcaraz (DICAT).

Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera¹¹²

Al contrario de lo que ocurría con la otra bilogía de Mira de Amescua, la de *Don Álvaro de Luna*, de *Don Bernardo de Cabrera* sí tenemos noticias de representación de sus dos partes. *Próspera* la representó la compañía de Manuel Álvarez Vallejo el 15 o 25 de diciembre de 1630 en palacio; unos días más tarde –o el mismo día, dado que se duda en la lectura de la fecha–, el 22 o 25 de diciembre, el mismo *autor* llevó también ante Su Majestad la segunda parte. Por otra parte, en una versión impresa de la primera comedia, la *Parte 29* apócrifa de Lope de Vega (Huesca, Pedro Blusón, 1634), se indicaba: «Representola Morales»; seguramente se trate de Juan de Morales Medrano, que haría la comedia en algún momento anterior a 1634, el cual desconocemos.

De nuevo, en el año 1634, se registra otra escenificación de ambas partes por Manuel Álvarez Vallejo. Según una escritura fechada en Valencia el 6 de noviembre de dicho año, el clavario del Hospital General de Valencia y el *autor*, quien estaba representando en el Corral de la Olivera, acordaron que seguiría representando allí a partir del 7 de noviembre una serie de comedias, entre las que se mencionan «La primera y segunda parte de *Don Bernardo de Cabrera*». Parece que la compañía dejó de representar el 17 de diciembre.

Las pruebas de Cristo

Tenemos constancia de tres representaciones de este auto sacramental: el 19 de junio de 1631, día del Corpus, Bartolomé Romero hizo en Sevilla los autos *Las pruebas de Cristo* y *La casa de la misericordia de Sevilla*. Veinte años después, 8 de junio de 1651, también día del Corpus, la compañía de Adrián López representó de nuevo en Sevilla este auto, atribuido a Calderón en la escribanía, y *La triaca y el veneno*. Por último, José Garcerán firmó en 1668 un contrato con el administrador de la fiesta del Corpus de Valencia para representar con su compañía *Las pruebas de Cristo*, con loa, mojiganga y entremés; como ese año el día del Corpus fue el 31 de mayo, damos por segura esta representación del auto.

¹¹² Título en CATCOM: *La próspera de don Bernardo de Cabrera; La adversa de don Bernardo de Cabrera*.

La reina Sevilla, infanta vengadora¹¹³

Todas las noticias escénicas que tenemos de *La reina Sevilla* o *Los carboneros de Francia* son de finales de siglo y corresponden a diferentes *autores de comedias*. El 29 de octubre de 1684, la compañía de Manuel Mosquera hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de la comedia. Tres años después, la obra pertenecería a Simón Aguado, el *Joven*, quien el 11 de septiembre de 1687 realizó otra representación particular en el Salón Dorado del Alcázar, y la volvió a hacer el 28 de octubre del mismo año, pero esta vez para el pueblo, en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro.

En la década siguiente, la compañía de Miguel de Castro representó la obra los días 11, 12 y 28 de mayo de 1695 en corral de Valladolid; además, se comprometió con las autoridades de León a estar en la ciudad con su compañía para hacer quince comedias, entre ellas *Los carboneros de Francia*, empezando el día de la Asunción. Sin embargo, estas representaciones nunca se llegaron a hacer, ya que un incendio de la Plaza Mayor el 11 de agosto obligó a cancelar los festejos. Luego, el 8 de octubre de 1698, la compañía de José de la Rosa volvió a hacer la comedia en Valladolid.

La rueda de la Fortuna

La rueda de la Fortuna es una de las comedias más populares, o al menos más conocidas, de Mira de Amescua y, sin embargo, no tenemos documentadas muchas representaciones durante el siglo XVII.

Sin poder concretar la fecha exacta, en primavera o principios de verano del año 1602, Alonso de Riquelme la estrenó en Granada. Después estuvo en posesión de Juan de Morales Medrano: en una carta de Lope de Vega a un personaje desconocido, fechada en Toledo el 4 de agosto de 1604, el dramaturgo relataba una agitada representación de Juan de Morales en la ciudad manchega, en la cual tuvieron que detener a unos caballeros por silbar, consiguiendo el *autor* apaciguar los ánimos con la escenificación de *La rueda de la Fortuna*, «comedia en la que un rey aporrea a su mujer y acuden muchos a llorar este paso, como si fuera posible» (CATCOM).

Gracias al *Diario* de Girolamo Da Sommaia, sabemos que la comedia se volvió a representar los días 16, 17 y 18 de octubre de 1606 en el corral de Salamanca (1977: 560), probablemente también por la compañía de Juan de Morales, según se desprende de las noticias recogidas en DICAT.

La tercera de sí misma

La tercera de sí misma es otra de esas comedias que formaron parte del repertorio de Juan Bautista Valenciano. El 24 de mayo de 1622, el *autor*, quien se encontraba en Badajoz, se comprometió a acudir el domingo 29 de mayo al Montijo para hacer dos comedias, una por la mañana y otra después del mediodía, siendo esta una de ellas. En 1625 él y su mujer seguían

¹¹³ Título en CATCOM: *Los carboneros de Francia*.

en posesión de la comedia, pues figuraba en el inventario que dejaron como garantía de un préstamo al sastre Benito Martínez para trasladar su compañía de Salamanca a Sevilla; asimismo, siguió formando parte del repertorio del matrimonio cuando, unos meses después, volvieron a trasladarse, esta vez de Sevilla a Granada. Piedad Bolaños cree que podrían haber representado *La tercera de sí misma* en Sevilla durante los meses precedentes al 24 de junio de 1625, pero es algo que ignoramos (2011).

En 1627 la comedia ya estaba en poder de Roque de Figueroa. El 29 de mayo de este año se ordenó el pago al *autor* por la representación que había hecho en palacio de *La tercera de sí misma*, sin especificar la fecha, que tendría que haber sido entre el 4 de abril, con el comienzo de la temporada teatral, y el 29 de mayo, fecha del pago. Además, Roque de Figueroa estuvo en Madrid desde el comienzo de la temporada hasta la fiesta del Corpus, en la cual participó.

La universal Redención

El día del Corpus vallisoletano de 1687, 29 de mayo, Melchor de Torres, apodado *Gargolla* debió de representar los mismos autos que los dos días siguientes, 30 y 31: *El gran teatro del mundo* y *La universal redención*.

Vida y muerte de San Lázaro¹¹⁴

Se trata de la comedia que también se denomina *El rico avariento* y que coincide en título con el auto sacramental visto con anterioridad.

El 2 de septiembre de 1612, Alonso de Heredia se comprometió a representar desde el día siguiente varias comedias en el corral de Málaga, entre ellas *El rico avariento*; el extracto del documento es confuso y no se precisan las fechas, pero suponemos que la escenificación de la comedia habría tenido lugar entre el 3 de septiembre y el último día del mes. El 17 de septiembre de 1623 la representó Fernán Sánchez de Vargas de forma particular ante Su Majestad, mientras que el 11 de enero de 1688 Simón Aguado la hizo también en privado, en el Cuarto de la Reina del Alcázar de Madrid. El resto fueron representaciones populares: el 15 de abril de 1648, Santiago Valenciano, apoderado del *autor* Alonso de Olmedo, se comprometió a que este acudiera con su compañía a las fiestas del Corpus que tendrían lugar en Jadraque (Guadalajara), en las que se harían tres comedias con bailes y entremeses durante los días 21 y 22 de junio, teniendo que ser *El Caín de Cataluña* y *El rico avariento* dos de ellas. El 19 de mayo de 1681 la representó la compañía de Martín de Mendoza en el corral de Valladolid, en esta ocasión bajo el título de *Vida y muerte de San Lázaro*.

¹¹⁴ Título en CATCOM: *El rico avariento*. Lope de Vega recogió una comedia homónima en su lista de *El peregrino en su patria* (1604), hoy perdida, por lo que no se puede descartar que alguna de las noticias de representación recogidas sean de dicha obra perdida.

Título	Ciudad	Lugar de representación	Autor de comedias / Compañía	Fecha
<i>La adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	Madrid	¿?	Antonio (García) de Prado	≥ 1624
	Madrid	¿?	Pedro Valdés	≤ 1635
<i>Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza</i>	Madrid	Palacio: Cuarto de la Reina	Cristóbal de Avendaño Pedro Valdés	≥ 05/10/1622 ≤ 08/02/1623
<i>Amor, ingenio y mujer</i>	Lima (Perú)	¿?	Antonio de Morales	≥ 16/04/1623 ≤ 20/02/1624 (¿?)
	Valencia	Corral de comedias de la Olivera	Roque de Figueroa	≥ 22/01 ≤ 21/02/1624 (¿?) ≥ 07/03 ≤ 14/07/1624 (¿?)
	Miranda (Navarra)	Corral de comedias	Manuel Velázquez	03/06/1627
<i>El animal profeta, San Julián</i>	¿?	¿?	Manuel (Álvarez) Vallejo	¿?
	Madrid	Palacio	Andrés de la Vega (el <i>Gran turco</i>) o Juan de Morales Medrano (el <i>Divino</i>) (¿?)	24/06/1630
<i>Los caballeros nuevos y carboneros de Francia</i>	Salamanca	Corral de comedias	Alonso de Heredia	22/09/1606
	Ávila	Corral de comedias	Antonio Granados	05/1602
<i>El capitán Jepté</i>	Lima (Perú)	¿?	Antonio de Morales	≥ 16/04/1623 ≤ 20/02/1624 (¿?)
	Madrid	Palacio del Alcázar	Damián Polope	20/04/1692
<i>La casa de Austria</i>	Valencia	Calle	Juan de Villegas	10/06/1621
	Madrid	Calle	Roque de Figueroa	1629
<i>La casa del tahúr</i>	Madrid	¿?	¿?	≥ 1616
	Zaragoza	Corral de comedias	¿?	≥ 1619
	Madrid	¿?	¿?	≥ 1621

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

<i>Cautela contra cautela</i>	¿?	¿?	María de Córdoba (<i>Amarilis</i> o la <i>Gran Sultana</i>) Andrés de la Vega (el <i>Gran Turco</i>)	1619 (¿?)
	Madrid	Palacio: Cuarto de la Reina	Cristóbal de Avendaño	≥ 05/10/1622 ≤ 08/02/1623 (¿?)
	Valencia	Corral de comedias	Roque de Figueroa	≥ 22/01 ≤ 21/02/1624 (¿?) ≥ 07/03 ≤ 04/07/1624 (¿?)
	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Francisco López	03/06/1632
<i>El cisne de Alejandría</i>	Valencia	Corral de comedias	Juan Jerónimo Valenciano (el <i>Valenciano</i>)	≥ 11/06 ≤ 01/09/1628 (¿?)
<i>El conde Alarcos</i>	Ávila	Corral de comedias	Los Españoles o la Española: Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas	30/06/1602
	Salamanca	Corral de comedias	Nicolás de los Ríos	01/01/1606
	Valdemorillo (Madrid)	¿?	Andrés de la Vega (el <i>Gran Turco</i>)	16 - 17/08/1644 (¿?)
	Robledillo (Guadalajara)	Calle	¿?	27/06/1647
	Écija (Sevilla)	Corral de comedias	Francisco de Mendoza	10 - 15/11/1692 25/11 - 11/12/1692 25/12/1692 06/01 - 03/02/1693 ≥ 22/03/1693 (¿?)
	Valladolid	Corral de comedias	Vicente Camacho Isabel de Castro	21/05/1694
	Valladolid	Corral de comedias	Serafina Manuela	12/01/1696
<i>La conquista de las Malucas</i>	Valencia	Corral de comedias	Jerónimo Almella	≥ 11/06 ≤ 01/09/1628 (¿?)
<i>Cuatro milagros de amor</i>	Salamanca	Corral de comedias	Alonso de Riquelme	11/09/1606
	Valencia	Corral de comedias	Sebastián González	≥ 26/11/1635 ≤ 17/05/1636

<i>La desgraciada Raquel</i>	Madrid	¿?	Carlos Vallejo	≥ 1695
<i>Las desgracias del rey don Alfonso el Casto</i>	Salamanca	Corral de comedias	Alonso de Riquelme	08/11/1606 (¿?)
<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	Madrid	Corral de comedias	Tomás Fernández de Cabredo (¿?)	≥ 19/12/1625
	Valencia	Corral de comedias de la Olivera	Tomás Fernández de Cabredo	≥ 02/10 ≤ 21/11/1627 (excepto 16/10, 23/10, 06/11, 13/11 y 20/11)
	Lisboa	¿?	Tomás Fernández de Cabredo	Finales 1629 (¿?)
<i>El erario y monte de la piedad</i>	Sevilla	Calle	José Salazar (<i>Mahoma</i>)	19/06/1631
<i>El esclavo del demonio</i>	Lima (Perú)	Calle	Jerónimo Jiménez	28/06/1612
	Lima (Perú)	Calle	Cristóbal López	25/05/1617 01/06/1617
	Valencia	Corral de comedias	Roque de Figueroa	≥ 22/01 ≤ 21/02/1624 (¿?) ≥ 07/03 ≤ 14/07/1624 (¿?)
	Valladolid	Corral de comedias	Esteban Vallespir (<i>Mallorquín</i>)	28/04/1684 03/05/1684
	Madrid	Palacio: saloncete del Buen Retiro	Manuel Mosquera	19/05/1686
	Valladolid	Corral de comedias	Melchor de Torres (<i>Gargolla</i>)	19/05/1687
	Valladolid	Corral de comedias	Miguel Salas (el <i>Lapidario</i>)	08/09/1692
	Sevilla	Corral de comedias del Coliseo	Compañía de máquina real desconocida	12/11/1692
	Valladolid	Corral de comedias	José Loaisa	19/11/1694 21/11/1694
	Valladolid	Corral de comedias	Serafina Manuela	02/01/1696
<i>Examinarse de rey</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Juan Martínez de los Ríos	02/06/1635
<i>El galán secreto</i>	Salamanca	Corral de comedias	Luis de Vergara (el <i>Bueno</i>)	28/05/1605
	Salamanca	Corral de comedias	Alonso de Heredia	25/09/1606
	Madrid	Corral de comedias	Manuel (Álvarez) Vallejo	06/02/1633
<i>Galán, valiente y discreto</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Francisco López	06/06/1632

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

	Valladolid	Corral de comedias	Miguel Vela	20/05/1686
<i>Hermosura de Fénix</i>	Salamanca	Corral de comedias	Luis de Vergara (el <i>Bueno</i>)	29/05/1605
	Salamanca	Corral de comedias	Alonso de Heredia	17/09/1606
<i>Hero y Leandro</i>	Madrid	¿?	María de Córdoba (<i>Amarilis</i> o la <i>Gran Sultana</i>)	≥ 22/02 ≤ 27/02/1629 (¿?)
<i>La Inquisición</i>	Madrid	Corral de comedias	Antonio (García) de Prado o Juan de Morales Medrano	06/06/1624
	Valladolid	Calle	Hernán Sánchez de Vargas	29/05/1625
	¿?	¿?	Juan Martínez de los Ríos	Alrededor de 1631
<i>Lo que puede una sospecha</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Alonso de Olmedo	≤ 23/12/1636 (¿?)
<i>La manzana de la discordia y robo de Helena</i>	Tornavacas (Cáceres)	Calle	Tomás Fernández de Cabredo	04/07/1620 (¿?) 06/07/1620 (¿?)
	Madrid	Corral de comedias	¿?	≥ 03/09/1619
<i>El mártir de Madrid</i>	Zaragoza	Corral de comedias	¿?	≥ 02/02/1622
	Granada	Corral de comedias	¿?	≥ 02/02/1622
	Madrid	Palacio: Cuarto de la Reina	Cristóbal de Avendaño	≥ 05/10/1622 ≤ 08/02/1623
	Valencia	Corral de comedias	¿?	≥ 08/08/1623
	Madrid	Corral de comedias	Lorenzo Hurtado de Mendoza	≥ 23/11/1641
	Ávila	Corral de comedias	Los Españoles o la Española: Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas	13/06/1602
<i>Los mártires del Japón</i>	Manila (Filipinas)	Catedral	¿?	09/12/1619
	Málaga	Corral de comedias	Manuel Simón	≥ 06/01 ≤ 07/03/1628
	Valencia	Calle	Juan Acacio	03/06/1627
<i>Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche</i>	Valencia	Calle	Juan Acacio	03/06/1627
<i>Nardo Antonio, bandolero</i>	Valencia	Corral de comedias	Juan Jerónimo Valenciano (el <i>Valenciano</i>)	≥ 11/06 ≤ 01/09/1628 (¿?)
<i>El negro del mejor amo</i>	Madrid	Corral de comedias	¿?	≥ 08/02/1643

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

				≥ 13/02/1643
	Valladolid	Corral de comedias	Matías de Castro (<i>Alcaparrilla</i>)	29/11/1683
	Valladolid	Corral de comedias	Miguel de Castro	25 - 26/04/1693
<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	Madrid	Corral de comedias	Andrés de la Vega (el <i>Gran Turco</i>)	≥ 20/07 ≤ 24/09/1628 ≥ 17/04/1629
	Daganzo de Arriba (Madrid)	¿?	María de Córdoba (<i>Amarilis</i> o la <i>Gran Sultana</i>)	02/02/1633 (¿?)
	Granada	Corral de comedias	Manuel (Álvarez) Vallejo	≥ 08/11/1636
	Madrid	¿?	¿?	≥ 08/04/1685
<i>No hay reinar como vivir</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Andrés de la Vega (el <i>Gran Turco</i>)	17/11/1625
	Valencia	Corral de comedias	Pedro Ascanio	≥ 21/07 ≤ 12/10/1644
	Valladolid	Corral de comedias	Eufrosia María de la Reina	11/05/1682
<i>Obligar contra su sangre</i>	Madrid	Corral de comedias	¿?	≥ 12/04/1638
	Sevilla	Corral de comedias de la Montería	Juan Rodríguez	≥ 03/11 ≤ 21/12/1643
<i>El palacio confuso</i>	Sevilla	Corral de comedias de la Montería	¿?	≤ 24/06/1625 (¿?)
	Valencia	Corral de comedias	Juan Jerónimo Valenciano (el <i>Valenciano</i>)	≥ 11/06 ≤ 01/09/1628 (¿?)
	Lerín (Navarra)	Calle	Francisco de Toledo	13/06/1629
	Murcia	Corral de comedias	Manuel (Álvarez) Vallejo	1630
	¿?	¿?	Manuel (Álvarez) Vallejo	≤ 1634
	Valladolid	Corral de comedias	Eufrosia María de la Reina	22/04/1682
	Madrid	Corral de comedias de la Cruz	Andrea Salazar	26 - 28/02/1696 01/03/1696
	Madrid	Palacio del Alcázar	Andrea Salazar	29/02/1696

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

<i>El pastor lobo y cabaña celestial</i>	Sevilla	Calle	Andrés de la Vega (el <i>Gran Turco</i>) María de Córdoba (<i>Amarilis</i> o la <i>Gran Sultana</i>)	06/06/1624
<i>Pedro Telonario</i>	Medina del Campo (Valladolid)	Calle	Juan Martínez de los Ríos	30/05/1630
<i>El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Juan de Morales Medrano (el <i>Divino</i>)	02/07/1630
	Madrid	Palacio del Alcázar	Simón Aguado (el <i>Joven</i>)	03/01/1683
	Valladolid	Corral de comedias	Juan Ruiz (<i>Copete</i>)	24/01/1698 26/01/1698
<i>El primer conde de Flandes</i>	Salamanca	Corral de comedias	Diego (López) de Alcaraz	29/09/1605
<i>Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Manuel (Álvarez) Vallejo	15 o 25/12/1630 22 o 25/12/1630
	¿?	¿?	Juan de Morales Medrano (el <i>Divino</i>)	≤ 1634
	Valencia	Corral de comedias	Manuel (Álvarez) Vallejo	≥ 07/11 ≤ 17/12/1634
<i>Las pruebas de Cristo</i>	Sevilla	Calle	Bartolomé Romero	19/06/1631
	Sevilla	Calle	Adrián López	8/06/1651
	Valencia	Calle	José Garcerán	31/05/1668
<i>La reina Sevilla, infanta vengadora</i>	Madrid	Palacio del Alcázar	Manuel Mosquera	29/10/1684
	Madrid	Salón Dorado del Palacio del Alcázar	Simón Aguado (el <i>Joven</i>)	11/09/1687
	Madrid	Coliseo del Palacio del Buen Retiro	Simón Aguado (el <i>Joven</i>)	28/10/1687
	Valladolid	Corral de comedias	Miguel de Castro	11 - 12/05/1695 28/05/1695
	Valladolid	Corral de comedias	José de la Rosa	08/10/1698

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

<i>La rueda de la Fortuna</i>	Granada	Corral de comedias	Alonso de Riquelme	1602
	Toledo	Corral de comedias	Juan de Morales Medrano (el <i>Divino</i>)	≤ 04/08/1604
	Salamanca	Corral de comedias	Juan de Morales Medrano (el <i>Divino</i>)	16 - 18/10/1606
<i>La tercera de sí misma</i>	Montijo (Badajoz)	¿?	Juan Jerónimo Valenciano (el <i>Valenciano</i>)	29/05/1622
	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Roque de Figueroa	≥ 04/04 ≤ 29/05/1627
	Sevilla	Corral de comedias	Juan Jerónimo Valenciano (el <i>Valenciano</i>)	≤ 24/06/1625 (¿?)
<i>La Universal Redención</i>	Valladolid	Calle	Melchor de Torres (<i>Gargolla</i>)	29 - 31/05/1687
<i>Vida y muerte de San Lázaro</i>	¿?	¿?	Nicolás de los Ríos	≤ 1604
	Málaga	Corral de comedias	Alonso de Heredia	≥ 03 ≤ 31/09/1612 (¿?)
	Madrid	Palacio: ante Su Majestad	Hernán Sánchez de Vargas	17/09/1623
	Jadraque (Guadalajara)	Calle	Alonso de Olmedo	21 - 22/06/1648 (¿?)
	Valladolid	Corral de comedias	Martín de Mendoza	19/05/1681
	Madrid	Palacio del Alcázar	Simón Aguado (el <i>Joven</i>)	11/01/1688

3.3.2. Siglo XVIII

En el siglo XVIII se produjo un fuerte cambio de mentalidad en el mundo teatral, sobre todo con relación a los gustos del público y, en consecuencia, con el tipo de obras que se escenificaban. Durante mucho tiempo se creyó en la idea de que los dramaturgos del pasado Siglo de Oro siguieron siendo los protagonistas de las tablas dieciochescas, en especial Calderón, pero no fue exactamente así: no toda comedia nueva tenía cabida en los teatros denominados «nacionales» –en seguida volveré sobre este asunto–, y los autos sacramentales quedaron prohibidos en 1765. Para comprender mejor esta situación, véase el estudio de René Andioc *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, el cual recoge, por una parte, «el porcentaje de comedias áureas representadas en cada temporada y el de los días que se mantuvieron en cartel, y por otra, el importe de las entradas que produjeron»; además, examina «si todas las comedias del siglo de oro reciben la *misma acogida* por parte del público, o si por el contrario se da la preferencia a ciertos géneros, enredos o puestas en escena particulares» (1976: 17).

Durante el XVIII siguieron funcionando los dos corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz, que comenzaron a denominarse «nacionales» y fueron reedificados en 1745 y 1737, respectivamente¹¹⁵, y el Coliseo del Buen Retiro, que seguiría recogiendo representaciones palaciegas privadas o públicas; a estos tres espacios pronto se sumaría el de los «Caños del Peral» o «italiano», edificado a principios de la centuria y destinado casi exclusivamente a la ópera italiana. A mediados de siglo, con las reedificaciones de los corrales, los teatros, tanto nuevos como reformados, se construyeron siguiendo el modelo de teatro a la italiana y con unos medios técnicos muy superiores a los de los corrales de comedias. Otras ciudades españolas también poseían edificios dedicados al arte escénico (Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Cádiz, Valladolid), pero, como indica Andioc, «en muchos casos funcionaban con intermitencia, por distintas razones, siendo una de las más conocidas la aversión de tipo moral o religioso-ascético a toda clase de espectáculo profano» (1976: 11).

Según José Luis González Subías, al menos en las primeras décadas apenas había cambiado nada con respecto a la escena barroca. España vivió importantes cambios políticos, económicos, culturales y sociales durante el reinado de Felipe V (1700-1746), sobre todo tras la firma del Tratado de Utrecht (1713), pero estas medidas ilustradas tardaron en verse reflejadas en el mundo teatral. Los espectáculos y los gustos del público

se mantuvieron fieles a la tradición del teatro barroco español, cuya tipificada fórmula estaba fuertemente arraigada entre el pueblo. Los dramaturgos de principios de siglo heredaban un pasado deslumbrante, rico en referentes y modelos literarios, que siguieron utilizando, amparados en la seguridad de su éxito y carentes, en un principio, de nuevas fórmulas teatrales que sustituyeran a aquellas. Las viejas obras del repertorio clásico convivieron durante bastante tiempo con los nuevos textos escritos por los autores dieciochescos, quienes recurrieron con frecuencia a la refundición

¹¹⁵ En 1735 se inició un plan de remodelación para el Teatro del Príncipe, el cual sería derruido en 1744 y levantado de nuevo en 1745 como el Coliseo del Príncipe; fue construido como un teatro a la italiana por Juan Bautista Sachetti, arquitecto mayor de Madrid, con la colaboración de Ventura Rodríguez. Por otro lado, el Ayuntamiento se vio obligado a reformar el Teatro de la Cruz por su mal estado de conservación; las obras fueron encomendadas al arquitecto Pedro de Ribera y se concluyeron para la Pascua de Resurrección de 1737.

de aquellas e iniciaron asimismo, avanzado el siglo, la costumbre de traducir piezas teatrales extranjeras, provenientes sobre todo de Francia. (González Subías, 2018: 132)

Hasta los años 70 fue Calderón el dramaturgo a cuyo repertorio se acudía con mayor frecuencia, no solo entre los poetas áureos, sino también entre los de actualidad. En cambio, en el último cuarto de siglo comenzó el descenso, algo comprensible si tenemos en cuenta que los escritores contemporáneos producían nuevas obras que alimentaban con más éxito los gustos de su público; las comedias áureas, incluidas las de Calderón, permanecían muy poco tiempo en cartel, y es que rara vez conseguían el cincuenta por ciento de la ocupación de los teatros, superándolo muy modestamente en contadas ocasiones. Parece que el motivo principal fue un cambio de intereses en los espectadores, quienes acudían al teatro con la única finalidad de divertirse y no para presenciar dramas calderonianos del tipo *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea*¹¹⁶, pero por supuesto, y como bien previene Andióc, hay que tomar con precaución la información, puesto que eran muchos los factores que influían en el éxito o fracaso de una obra teatral, entre ellos el clima:

¿Se representa en el mes de julio? Durará tres días y no producirá nueve mil reales de entrada. ¿Se representa en el de enero y llueve? Durará diez días y pasarán las utilidades de siete mil pesos. ¿No llueve? Al quinto día será necesario dejarla y la ganancia será mucho menor. (Fernández de Moratín, 1867: 108)

Realmente, estas palabras de Moratín hijo no difieren mucho de lo que hoy en día podemos encontrar en cualquier teatro: si exceptuamos los festivales de verano, en los que lo normal es representar al aire libre, las temporadas teatrales finalizan en los meses de mayo y junio, paran en verano y regresan en septiembre y octubre con una nueva oferta. Además, es evidente que la gente acude más a este tipo de espectáculos –y también al cine a ver una película– si el día es lluvioso.

Otros factores, como el económico, estaban muy presentes, pero sin duda era el afán por acudir a escenificaciones novedosas, divertidas y espectaculares lo que hizo que el teatro del Siglo de Oro fuera apartándose de las carteleras. Así lo refiere Tomás Erauso y Zabaleta en su *Discurso crítico* (1750): «ninguno busca en la Comedia motivos de llorar, ni de añadir a sus penas la lástima de otras que no debe sentir ni quiere pagar», insistiendo también en que el interés está en el «adorno exterior del Theatro, en la visualidad de las Tramoyas, en la puntual mutación de Bastidores». Leandro Fernández de Moratín también examina las razones que le otorgan mayor preferencia a una obra de Cañizares frente a una de Calderón:

Supóngase que un escritor de reconocido ingenio da al teatro por primera vez una comedia intitulada *La dama duende*... ¿Se representa en concurrencia de *Carlos Quinto sobre Túnez*? El vulgo acudirá en tropel adonde le ofrecen aquel desatino, y será muy corto el auditorio que prefiera el enredo cómico de Calderón a las puñadas y coces del capitán Ripalda y los moros de paja que se precipitan mal heridos desde las almenas al foso. (1867: 108)

¹¹⁶ Las localidades populares tenían muy poca gente, se ingresaba más en las lunetas y los aposentos primeros, debido a que la mayor parte del teatro áureo interesaba más a una «minoría culta para la que el teatro era una rama de la literatura» (Romero Peña, 2008: 188).

Asimismo, el corregidor Morales Guzmán y Tovar, Juez Protector de Comedias, escribía en 1793 en respuesta al plan propuesto por Moratín y Godoy un año antes: «las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro» (Cánovas del Castillo, 1800: 170-171).

No debemos olvidar, sin embargo, que los ilustrados admiraban las normas clásicas y, en consecuencia, eran fieles defensores de la *Poética* de Aristóteles y del *Arte Poética* de Horacio. Desde mi punto de vista, es aquí donde radica la contradicción en la que caen los testimonios expuestos, y es que no deja de ser llamativo que, defendiendo la diversión como base de las obras teatrales, se desdeñen las comedias regidas por las normas del *Arte nuevo* lopesco. Más bien, la clave para rechazar este tipo de comedias barrocas, en las que también hay comedias de magia o de santos con un gran desarrollo de los elementos escenográficos, sería la carencia de la primera parte del precepto horaciano *prodesse et delectare*, el *prodesse* o la enseñanza de la que, bajo la concepción neoclásica, carecerían las comedias del Siglo de Oro. Ni dramas ni comedias solo entretenidas, sino comedias divertidas y didácticas ajustadas a los ideales neoclásicos. Pero, por supuesto, para hacer este tipo de afirmaciones, es necesario tomar en cuenta que eran dos los tipos de público que asistían a los teatros: los intelectuales ilustrados y el público general.

El público vulgar seguía dejándose deleitar por el teatro clásico, a no ser que una nueva obra lo superara en diversión y «efectos especiales». Entretenimiento, novedad y espectacularidad eran las tres premisas que una pieza teatral debía seguir para ser de su agrado. Pero se ha mencionado el factor económico por la influencia que tenía en la asistencia a los teatros, y también el declive que va viviendo el Barroco a medida que avanza el siglo XVIII, y es que eran los intelectuales los que más asiduamente visitaban los espacios destinados a las representaciones, siendo sus gustos bastante diferentes a los del pueblo.

Luzán, en su *Poética* (1737), condena a Lope y su *Arte nuevo de hacer comedias* por su desarreglo, por ir en contra de las normas de la literatura, es decir, de las reglas literarias supuestamente universales y eternas formuladas por Aristóteles:

Mal puede suplir la falta de semejantes tratados un libro [el *Arte nuevo*] cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas de Aristóteles, que han sido siempre la norma más venerada de todos los buenos poetas.

[...]

No me detengo en examinar más menudamente este *Arte* de Lope, ni en cotejar una a una sus reglas con las de Aristóteles y de otros que voy a proponer y explicar. Ellas mismas se distinguen con tan evidente diferencia, que será bien ciego, o muy apasionado, el que no conozca y confiese la solidez, la racionalidad, la congruencia y simetría con que arreglaron los antiguos sus principios; y la irregularidad y extravagancia de los que han seguido ciegamente el vulgo en nuestros teatros. Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrán entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón y no lo confundirán con lo que merece desprecio.

En las palabras de Luzán no solo observamos la diferencia que establece entre los gustos del pueblo y aquellos «instruidos y superiores», sino que puede adivinarse también el menosprecio que siente hacia el vulgo, denominación esta que repite constantemente y a la que otorga una connotación claramente negativa. Y es que hay una necesidad fundamental en el siglo XVIII,

la de controlar las formas de la cultura popular, que provoca, por ejemplo, la censura de la pluridiscursividad, con la cual en el siglo anterior se tienen en cuenta los niveles más bajos de la audiencia. En el siglo XVIII el teatro se cierra a las clases bajas; como repiten reiteradas disposiciones de la Sala de Alcaldes de Madrid, no se admitirán a la luneta, gradas, tertulia, aposentos, galerías los que lleven capa y gorro; en los aposentos se admitirán sólo espectadores con «sombrero armado de tres picos, peluquín» y redingott; en 1786 se subraya que no se admitirá en los aposentos a quien lleve capa parada y redecilla, «tal como Goya representa al pueblo en sus cartones de tapices». (Profeti, 2010: 81-82)

En definitiva, lo que buscaban los intelectuales era algo muy distinto a lo que buscaba el pueblo: querían controlarlo todo, el espectáculo, el texto –tal y como vimos en el capítulo correspondiente a la censura– e incluso el público. Tenía que hacerse un teatro didáctico que educara, orientara y amonestara; llevándose a cabo un «control estricto sobre todo el proceso de creación, distribución y, especialmente, recepción, siendo el teatro un excelente medio de propaganda sociopolítica» (García Santo-Tomás, 2000: 173).

Maria Grazia Profeti menciona más ejemplos de intelectuales que arremeten contra el *Arte nuevo*, entre ellos Blas Nasarre en su *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* (1749) o José Luis Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) (Profeti, 2010). Otros, en cambio, no dudan en defender a los dramaturgos áureos, como hace Erauso y Zabaleta; para él, «son las comedias de España y en especial las de los venerados Lope de Vega, Calderón y sus imitadores, el más dulce agregado de la sabiduría de la discreción, de la enseñanza, del ejemplo, del chiste y de la gracia», y considera que algunos contemporáneos suyos juzgan a los clásicos con «invectiva, censura e inflamación para los que en sus obras se imaginan vicios», recalcando que «fue Lope de Vega el primero que en España puso las comedias en método, asignando reglas y preceptos para que el teatro, con útil novedad, diversión y enseñanza viese enriquecidas sus obras de apacibles, discretas y admirables imitaciones de los hechos humanos». No contento con esto, Erauso arremete especialmente contra Nasarre, en términos incluso escatológicos: «yo aborrezco tanto esos libros que solo me aprovechan para limpiar la espátula, aferrar píldoras, cubrir botes y otras necesidades», para luego atacar con fiereza el teatro cervantino (Rodríguez de Ramos y López González, 2008).

Lejos de la defensa que Erauso intentó hacer del teatro clásico aludiendo a sus «reglas y preceptos», considero que lo que lo hace maravilloso a la vista, pero sobre todo al oído, es precisamente su carencia de una normativa al estilo aristotélico, su libertad, su musicalidad y, sobre todo, su inmortalidad, porque, aunque los ilustrados quisieran evitarlo, su corazón siempre ha latido en los teatros españoles.

A través de la condena neoclásica parece perderse el teatro áureo, un teatro extraordinario, que así no consigue pasar al canon europeo: su ligereza, su libertad aparecen tan temibles que se tienen que contrarrestar con una serie de «reglas». (Profeti, 2010: 81)

A pesar de las pretensiones y críticas de los intelectuales en lo tocante al gusto del pueblo, los datos muestran que el teatro barroco estuvo muy vivo en las carteleras de los dos primeros tercios del siglo XVIII y que seguiría presente en el último tercio, pero con menor intensidad y compartiendo cartel con los nuevos dramaturgos, quienes, con sus modernas fórmulas, se ajustaban más satisfactoriamente a los intereses de los espectadores. De igual forma, las comedias religiosas o hagiográficas, las de magia y las heroico-militares, junto a aquellas con unos «efectos especiales» sobresalientes y espectaculares, eran las que más éxito tenían en los teatros, por ser las elegidas para poner en escena, por el número de representaciones que se hacían de cada una y por los días que permanecían en cartel.

Siguiendo la cartelera madrileña desde 1708 hasta 1808 que recogieron Andioc y Mireille Coulon (2008), en los teatros del Príncipe y de la Cruz se representaron a lo largo de la centuria un total de nueve comedias atribuidas a Mira de Amescua: *Amor, ingenio y mujer*, *El conde Alarcos*, *El ejemplo mayor de la desdicha* y *capitán Belisario*, *El esclavo del demonio*, *El negro del mejor amo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna* y *Reina Sevilla, infanta vengadora*; también una comedia del accitano en colaboración con Rojas Zorrilla y Vélez de Guevara, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, y lo que creemos que son tres refundiciones o, al menos, comedias «arregladas». Dado que Mira de Amescua era un maestro en el arte de mezclar temas religiosos o hazañas heroicas con episodios amorosos, en algunos casos resulta difícil establecer el género de sus comedias; salvo *El conde Alarcos* y *Amor, ingenio y mujer*, que son comedias de ambientación palaciega y enredo amoroso, las demás podrían ajustarse perfectamente a los gustos del público dieciochesco, bien porque los protagonistas son personajes históricos, como Ruy López de Ávalos y Álvaro de Luna, bien porque son héroes bizantinos, como Belisario en *El ejemplo mayor de la desdicha*, o bien porque se trata de comedias de santos, San Benito de Palermo en *El negro del mejor amo* y San Gil en *El esclavo del demonio*. Tanto *Reina Sevilla, infanta vengadora* como *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* mezclan episodios bélicos con historias amorosas. Y, por último, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* es una de esas comedias que se pueden calificar como de magia, ya que narra el exorcismo de Catalina Díaz, apodada «La Rojela», por parte de Juan García, párroco de la localidad de Madrilejos que tenía fama de exorcista. La espectacularidad de esta comedia debía de gustar mucho a los asistentes al teatro y, sin embargo, como vimos en el apartado correspondiente, fue censurada por la Inquisición del siglo XVIII, igual que *El negro del amo*, sobre la que también se abrió un proceso inquisitorial en 1722.

A continuación, se muestran dos listados, uno cronológico con las obras miramescuanas que se hicieron en cada temporada en los teatros del Príncipe y de la Cruz y otro alfabético con los títulos y su fecha de representación. La primera tabla recoge los nombres tal y como aparecen en el catálogo de Andioc y Coulon, y en ambos una «X» indica las fechas o lugares en que no hubo función.

TEMPORADA	TEATRO DEL PRÍNCIPE (obras)	Fecha	Compañía	TEATRO DE LA CRUZ (obras)	Fecha	Compañía
1708-1709	<i>El conde Alarcos</i>	20-21/12/1708	José Garcés	X	X	X
1709-1710	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹¹⁷	16-17/09/1709	José Garcés	<i>Don Álvaro de Luna</i> (1ª y 2ª parte)	21-23/01/1710	Juan Bautista Chavarría
	<i>El conde Alarcos</i>	25/09/1709			24-26/01/1710	
	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	04-06/10/1709		<i>El cura de Madrilejos</i>	05-07/07/1709	
1710-1711	<i>El conde Alarcos</i>	06-07/12/1710	José Garcés	X	X	X
1711-1712	<i>El conde Alarcos</i>	09/09/1711	José Garcés	<i>El capitán Belisario</i> ¹¹⁸	23-24/5/1711	José de prado
	<i>Los carboneros de Francia</i>	15-16/10/1711				
1712-1713	<i>El conde Alarcos</i>	20/04/1712	José Garcés	X	X	X
	<i>Amor, ingenio y mujer</i> ¹¹⁹	26/05/1712	José de Prado			

¹¹⁷ *La reina Sevilla, infanta vengadora*, no debe confundirse con *Los caballeros nuevos y carboneros de Francia*.

¹¹⁸ *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*.

¹¹⁹ Se representó junto a *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1713-1714	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	14/06/1713	José de Prado	<i>El conde Alarcos</i>	12/12/1713	José Garcés
	<i>El capitán Belisario</i>	16/12/1713				
	<i>Los carboneros de Francia</i>	25/11/1713 04/02/1714	José Garcés			
1714-1715	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i>	15-16/10/1714	José de Prado
1715-1716	<i>El capitán Belisario</i>	20/06/1715	José de Prado	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	08-10/06/1715	José Garcés
	<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	08-12/01/1716		<i>El capitán Belisario</i>	21/06/1715	José de Prado
				<i>El conde Alarcos</i>	22/01/1716	José Garcés
1716-1717	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	06-08/09/1716 06/10/1716	José de Prado	<i>Los carboneros de Francia</i>	13-15/06/1716	Juan Álvarez
	<i>Los carboneros de Francia</i>	10/12/1716	Juan Álvarez			
	<i>El conde Alarcos</i>	15/01/1717				
1717-1718	<i>Los carboneros de Francia</i>	23/12/1717	Juan Álvarez	<i>El capitán Belisario</i>	17/05/1717	José de Prado
				<i>Los carboneros de Francia</i>	30/05/1717	Juan Álvarez

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

1718-1719	<i>Los carboneros de Francia y reina Sevilla</i>	07/06/1718	Juan Álvarez	<i>El capitán Belisario</i>	08/06/1718	José de Prado
	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	08-09/09/1718	José de Prado	<i>El esclavo del demonio</i> ¹²⁰	18/11/1718	Juan Álvarez
	<i>El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos</i>	28-30/09/1718		<i>El conde Alarcos</i>	21/11/1718	
1719-1720	<i>El capitán Belisario</i>	08/06/1719 06/10/1719	José de Prado	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	20-23/10/1719	Sabina Pascual
1720-1721	<i>Amor, ingenio y mujer</i> ¹²¹	01-07/04/1720	José de Prado	<i>El pleito con el diablo y el cura de Madrilejos</i>	24-28/08/1720	Ignacio Zerquera
1722-1723	X	X	X	<i>El conde Alarcos</i>	07-08/10/1722	Ignacio Zerquera
				<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	20-24/11/1722	
1723-1724	<i>El capitán Belisario</i>	08/11/1723	José de Prado	X	X	X
1724-1725	X	X	X	<i>El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos</i>	05-09/06/1724	Manuel de San Miguel
				<i>El capitán Belisario</i>	12/06/1724	

¹²⁰ Se representó junto a *Caer para levantar*, de Moreto.

¹²¹ Se representó junto a *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1725-1726	X	X	X	<i>El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos</i>	04-05/08/1725	Manuel de San Miguel
1726-1727	<i>El esclavo del demonio</i>	23-24/11/1726	Ignacio Zerquera	<i>Vida y muerte del falso profeta Mahoma</i>	28-30/09/1726	Ignacio Zerquera
	<i>El conde Alarcos</i>	03/12/1726				
	<i>La reina Sevilla y carboneros de Francia</i>	11/01/1727				
1727-1728	X	X	X	<i>El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos</i>	31/05/1727	Manuel de San Miguel
1728-1729	<i>El conde Alarcos</i>	13-14/10/1728	Antonio Vela	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	15-19/05/1728	Antonio Vela
				<i>El conde Alarcos</i>	28/01/1729	
1729-1730	<i>Amor, ingenio y mujer</i>	01-02/02/1730	Manuel de San Miguel	<i>El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos</i>	04-07/06/1729	Manuel de San Miguel
1730-1731	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	27-28/08/1730	Juana de Orozco	<i>El conde Alarcos</i>	15-17/01/1731	Juana de Orozco

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

1731-1732	<i>Amor, ingenio y mujer</i> ¹²²	31/03/1731	Manuel de San Miguel	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	24-26/11/1731	Juana de Orozco
	<i>La reina Sevilla y carboneros de Francia</i>	19/08/1731				
	<i>Los carboneros de Francia</i>	09/01/1732	Juana de Orozco			
1732-1733	X	X	X	<i>Los carboneros de Francia</i>	16-17/11/1732	Juana de Orozco
1733-1734	<i>El conde Alarcos</i>	28/05/1733	Juana de Orozco	<i>El cura de Madrilejos</i>	23-27/05/1733	Manuel de San Miguel
				<i>San Benito de Palermo</i>	28-30/11/1733	Juana de Orozco
1734-1735	<i>Los carboneros de Francia</i>	10/05/1734	Ignacio Zerquera	<i>Los carboneros de Francia</i>	07/01/1735 09/01/1735	Ignacio Zerquera
1735-1736	<i>El cura de Madrilejos</i>	20-21/08/1735	Manuel de San Miguel	X	X	X
	<i>Los celos de San José</i>	25-31/12/1735				
1736-1737	<i>Los carboneros de Francia</i>	01-03/10/1736	Josef Garcés	X	X	X
	<i>El cura de Madrilejos</i>	26-29/01/1737				

¹²² Se representó junto a *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1737-1738	<i>Los carboneros de Francia</i>	02-04/10/1737	Ignacio Zerquera	X	X	X
1738-1739	X	X	X	<i>El conde Alarcos</i>	11/11/1738	Juana de Orozco
1745-1746	<i>*El negro del mejor amo (N^a S^a de la Novena)</i>	09/08/1745	Petronilla Jibaja	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	01-02/05/1745	Petronilla Jibaja
1746-1747	<i>Los carboneros de Francia</i>	07-08/05/1746	Petronilla Jibaja	X	X	X
1748-1749	<i>San Benito de Palermo</i>	10-12/04/1748	Manuel de San Miguel	<i>El cura de Madrilejos</i>	17-19/05/1748	Joseph de Parra
				<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	11-12/09/1748 4-5/02/1749	
1757-1758	<i>El capitán Belisario</i>	14/08/1757	Joseph de Parra	<i>Los carboneros de Francia</i>	25-26/07/1757	María Hidalgo
	<i>Los carboneros de Francia</i>	21-22/11/1757	María Hidalgo			
	<i>El negro del mejor amo, San Benito de Palermo</i>	25-30/11/1757				
1758-1759	<i>El rico avariento</i>	13-21/05/1758	María Hidalgo	<i>El cura de Madrilejos</i> ¹²³	24-27/04/1758	Joseph de Parra
	<i>El conde Alarcos</i>	24-25/05/1758				

¹²³ Se representó junto al baile de *Las granaderas*.

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

1761-1762	X	X	X	<i>El rico avariento</i> ¹²⁴	29/10/1761	María Hidalgo
1762-1763	<i>El conde Alarcos</i>	15-16/09/1762	María Hidalgo	<i>Los carboneros de Francia</i>	26/07/1762	María Hidalgo
1763-1764	X	X	X	<i>El cura de Madrilejos</i> ¹²⁵	13-16/05/1763	María Ladvenant
				<i>Los carboneros de Francia</i> ¹²⁶	16-17/11/1763	María Hidalgo
1764-1765	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹²⁷	22-23/09/1764	María Hidalgo	X	X	X
1765-1766	<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	20-23/09/1765	Nicolás de la Calle	<i>El cura de Madrilejos</i> ¹²⁸	19-23/04/1765	Nicolás de la Calle
1766-1767	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹²⁹	06/02/1766	María Hidalgo	X	X	X

¹²⁴ Se representó junto a algunos sainetes de Antonio Fernández.

¹²⁵ Se representó junto al entremés *El hospital de la moda* y el sainete *La residencia*.

¹²⁶ Se representó junto al entremés *La duca* y el sainete *La mal casada*.

¹²⁷ Se representó junto al entremés *El zapatero*.

¹²⁸ Se representó junto al entremés *El botero* y un baile de música.

¹²⁹ Se representó junto al sainete *Tomarontos*.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1767-1768	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹³⁰	17-18/06/1767	María Hidalgo	X	X	X
	<i>El cura de Madrilejos</i> ¹³¹	12-13/11/1767	Juan Ponce			
	<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i> ¹³²	25-26/01/1768				
1768-1769	<i>El capitán Belisario</i> ¹³³	29-30/04/1768	Juan Ponce	X	X	X
	<i>Los carboneros de Francia</i>	25/09/1768	María Hidalgo			
1769-1770	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹³⁴	24/08/1769	María Hidalgo	X	X	X
1770-1771	<i>Los carboneros de Francia</i>	15-16/10/1770	María Hidalgo	<i>El conde Alarcos</i>	08-10/06/1770	Juan Ponce
1771-1772	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i>	15-16/05/1771	Manuel Martínez

¹³⁰ Se representó junto al entremés *El mudo*.

¹³¹ Se representó junto al entremés *La mesita de ébano y marfil* y el sainete *La elección de cortejo*.

¹³² Se representó junto al entremés *Monillo y Talega* y el baile *El recibimiento de novios*.

¹³³ Se representó junto al entremés *El arrimado* y el sainete *La comedia casera*.

¹³⁴ Se representó junto al entremés *El soldadillo* y el sainete *El marqués y su familia*.

1772-1773	<i>El capitán Belisario</i>	07-08/05/1772 ¹³⁵ 27/09/1772 ¹³⁶	Eusebio Ribera	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹³⁷	09-10/08/1772	Manuel Martínez
	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹³⁸	20-21/01/1773	Manuel Martínez			
1774-1775	<i>Los carboneros de Francia</i> ¹³⁹	17/07/1774	Manuel Martínez	X	X	X
1775-1776	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁰	10/08/1775	Eusebio Ribera
				<i>Los carboneros de Francia</i> ¹⁴¹	19-20/10/1775	Manuel Martínez
1776-1777	X	X	X	<i>Los carboneros de Francia</i>	21/07/1776	Manuel Martínez
				<i>El capitán Belisario</i>	28/07/1776	Eusebio Ribera
1777-1778	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴²	31/08/1777	Eusebio Ribera

¹³⁵ Se representó junto al entremés *Hablar después de morir* y el sainete *El novio engañado*.

¹³⁶ Se representó junto al entremés *Los sordos* y el sainete *Los sastres burlones*.

¹³⁷ Se representó junto al entremés *Candil y garabato* y el sainete *La crítica y la linda*.

¹³⁸ Se representó junto al entremés *La mariquita* y el sainete *El cuarto de la viuda*.

¹³⁹ Se representó junto al entremés *La manta* y el sainete *El indiano de Lima*.

¹⁴⁰ Se representó junto al entremés *La hidalguía* y el sainete *La enferma de mal de boda*.

¹⁴¹ Se representó junto al entremés *La burla del sombrero* y el sainete *Las preciosas ridículas*.

¹⁴² Se representó junto al entremés *Don Terencio* y el sainete *El degüello general*.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1778-1779	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴³	13/09/1778	Eusebio Ribera
1780-1781	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁴	28/08/1780	Juan Ponce
1782-1783	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁵	23-24/10/1782	Juan Ponce
1784-1785	X	X	X	<i>El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario</i> ¹⁴⁶	21-22/10/1784	Eusebio Ribera
1786-1787	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁷	18-19/10/1786	Eusebio Ribera
1787-1788	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁸	29-30/09/1787	Eusebio Ribera
1788-1789	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁴⁹	13/07/1788	Eusebio Ribera
1789-1790	<i>El capitán Belisario</i>	11-12/01/1790	Eusebio Ribera	<i>El capitán Belisario</i> ¹⁵⁰	15-16/08/1789	Eusebio Ribera
1791-1792	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i>	07/08/1791 04/09/1791	Eusebio Ribera
1792-1793	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i>	21-22/11/1792	Eusebio Ribera

¹⁴³ Se representó junto al entremés *Francisco, ¿qué tienes?* y el sainete *Las vistas de novios*.

¹⁴⁴ Se representó junto al sainete *El pleito del pastor*.

¹⁴⁵ Se representó junto al sainete *El burlador de mozas*.

¹⁴⁶ Se representó junto al sainete *El chasco del indiano*.

¹⁴⁷ Se representó junto a las tonadillas *La cazadora* y *La deserción de la Polonia* y al sainete *Las damas apuradas*.

¹⁴⁸ Se representó junto al sainete *La boda del cerrajero*.

¹⁴⁹ Se representó junto al sainete *Los cómicos indianos*.

¹⁵⁰ Se representó junto al sainete *El agente de sus negocios*.

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

1795-1796	X	X	X	<i>El capitán Belisario</i>	22-24/06/1795	Luis Navarro
1799-1800	<i>El rico avariento</i> ¹⁵¹	12-25/02/1800	Francisco Ramos	X	X	X

	TEATRO DEL PRÍNCIPE				TEATRO DE LA CRUZ			
<i>Amor, ingenio y mujer</i>	1712 [12-13]	1713 [13-14]	1716 [16-17]	1718 [18-19]	X			
	1720 [20-21]	1730 [29-30]	1731 [31-32]					
<i>El conde Alarcos</i>	1708 [8-9]	1709 [9-10]	1710 [10-11]	1711 [11-12]	1713 [13-14]	1716 [15-16]	1718 [18-19]	1722 [22-23]
	1712 [12-13]	1717 [16-17]	1722 [22-23]	1726 [26-27]	1729 [28-29]	1731 [30-31]	1738 [38-39]	1770 [70-71]
	1728 [28-29]	1733 [33-34]	1758 [58-59]	1762 [62-63]				

¹⁵¹ Se representó junto al sainete *Don chicho*.

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

<i>El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario</i>					1711 [11-12]	1714 [14-15]	1715 [15-16]	1717 [17-18]
					1718 [18-19]	1724 [24-25]	1771 [71-72]	1775 [75-76]
	1713 [13-14]	1715 [15-16]	1719 [19-20]	1722 [22-23]	1776 [76-77]	1777 [77-78]	1778 [78-79]	1780 [80-81]
	1723 [23-24]	1757 [57-58]	1768 [68-69]	1772 [72-73]	1782 [82-83]	1784 [84-85]	1786 [86-87]	1787 [87-88]
					1788 [88-89]	1789 [89-90]	1790 [89-90]	1791 [91-92]
					1792 [92-93]	1795 [95-96]		
<i>El esclavo del demonio</i>	1726 [26-27]				1718 [18-19]			
<i>El negro del mejor amo</i>	1709 [9-10]	1730 [30-31]	1745 [45-46]	1715 [15-16]	1719 [19-20]	1722 [22-23]	1728 [28-29]	
	1748 [48-49]	1757 [57-58]		1731 [31-32]	1733 [33-34]	1745 [45-46]		
<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	1716 [15-16]	1765 [65-66]	1768 [67-68]	1748 [48-49]		1749 [48-49]		

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

<i>El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos</i>	1718 [18-19]	1735 [35-36]	1737 [36-37]	1767 [67-68]	1709 [9-10]	1720 [20-21]	1724 [24-25]	1725 [25-26]
					1727 [27-28]	1729 [29-30]	1733 [33-34]	1748 [48-49]
					1758 [58-59]	1763 [63-64]	1765 [65-66]	
<i>Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	X				1710 [9-10]			
<i>La reina Sevilla, infanta vengadora</i>	1709 [9-10]	1711 [11-12]	1713 [13-14]	1714 [13-14]				
	1716 [16-17]	1717 [17-18]	1718 [18-19]	1727 [26-27]	1716 [16-17]	1717 [17-18]	1732 [32-33]	
	1731 [31-32]	1732 [31-32]	1734 [34-35]	1736 [36-37]	1735 [34-35]	1757 [57-58]	1762 [62-63]	
	1737 [37-38]	1746 [46-47]	1757 [57-58]	1764 [64-65]	1763 [63-64]	1772 [72-73]	1776 [76-77]	
	1766 [66-67]	1767 [67-68]	1768 [68-69]	1769 [69-70]				
	1770 [70-71]	1773 [73-74]	1774 [74-75]					

En cuanto a las refundiciones de comedias atribuidas a Mira que pudieron representarse a lo largo de la centuria, fueron un total de tres: *La judía de Toledo*, *El más feliz cautiverio* y *los sueños de José* y *Por oír misa [y dar cebada nunca se perdió jornada]*. Sin embargo, no está claro el límite entre lo que consideramos una comedia arreglada, modificada, y una refundición. Es de suponer que todas las obras que se representaron a lo largo de siglo XVIII habrían sufrido cambios con respecto a su original, no solo los habituales provocados por su difusión, sino también aquellos que los directores harían para adaptar los textos al nuevo siglo y a los nuevos espacios; pero es evidente que ciertas composiciones sufrieron más modificaciones que otras, tal y como suele reflejar la documentación teatral, pues en comedias de este tipo cuyo título se ha mantenido, aclara que están adornadas o arregladas, como es el caso de *El más feliz cautiverio*. *La judía de Toledo* y *Por oír misa*, mientras tanto, no conservan siquiera su título primigenio. Además, estas transformaciones solían deberse a cuestiones creativas y a un interés por actualizar las obras, las cuales, en consecuencia, se vincularían a dramaturgos contemporáneos que serían sus refundidores.

La judía de Toledo es el título con el que se conocería *La desgraciada Raquel* a partir de 1665. La comedia original debió de componerse durante los primeros años de la década de los 30 del siglo XVII como fruto de la atmósfera antisemita generada por la protección que el Conde Duque de Olivares otorgaba a los judíos, es decir, por los mismos años en que Mira de Amescua decidió retirarse a Guadix a ocupar el arcedianato de la catedral. El dramaturgo se desentendió de su texto, que apareció impreso en una colección de comedias bajo un nuevo título, *La judía de Toledo*, y atribuido a Juan Bautista Diamante, quien sabemos que fue autor de obras en colaboración y un buen refundidor. A raíz de esta edición de 1667, la obra siempre fue publicada y representada a nombre de Diamante y nadie protestó por ello, pero sí hubo un intento por recuperar su autoría y título original, *La desgraciada Raquel y rey don Alfonso el Octavo*, como demuestra el manuscrito con censura de 1695. El manuscrito cuenta con numerosas intervenciones y dos propuestas distintas para el final de la comedia, puesto que el original no se conserva; quizá una fuera de Diamante, pero

No sabemos si realmente Diamante participó en los versos finales de la obra o si estos versos también son ajenos a este autor. Quizá son obra de un impresor sin escrúpulos que pretendía aprovecharse del tirón del drama de Mira poniéndolo a nombre de Diamante, que para esas fechas, vendía más. Se ha aducido que si Diamante hubiera refundido la obra con ese nuevo final, la habría incluido indudablemente en alguna de las *Partes* de sus comedias que publicó en vida. (González Cañal, 2009: 33)

Independientemente de si Diamante participó en la nueva versión de la comedia o no, o de si realmente podemos hablar de una refundición, lo que es cierto es que *La judía de Toledo* tuvo mucho éxito en los escenarios dieciochescos, sobre todo en la segunda mitad del siglo, con al menos quince representaciones en Madrid, de las cuales catorce se encuentran en la cartelera de Andioc y Coulon, mientras que la quinceava puede deducirse del manuscrito Tea 1-120-3(a) de la BHM, en el que encontramos dos listas de actores y una censura. Además, en Sevilla se hicieron alrededor de cinco representaciones en el último tercio del siglo XVIII y en Barcelona se subió al escenario también en cinco ocasiones a finales de siglo.

El más feliz cautiverio ha llegado hasta nosotros en cinco manuscritos de 1757, 1758, 1783, 1791 y 1799¹⁵², y en sendos impresos de 1792 y 1797, es decir, en varias copias y en dos ediciones dieciochescas que, como es de suponer, se hallan bastante contaminadas; sin ir más lejos, en las acotaciones encontramos expresiones que no se corresponden con la práctica escénica de tiempos de Mira, sino con la de épocas posteriores (Valladares, 2010). Aunque se desconoce la fecha de composición, Williamsen cree que se escribió después de 1630, de modo que también podría tratarse de una comedia que se olvidó cuando Mira se retiró de la esfera literaria y que se recuperó más de un siglo después, en la segunda mitad del XVIII. Pero el texto salido de la pluma del accitano se rescató para ser adaptado a la escena del momento; así lo demuestra Jerónimo Herrera en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, donde, en la entrada correspondiente al actor madrileño Juan Aldovera (†1789), afirma que se le atribuyen algunos sainetes y «arregladas» comedias para su representación, pues en un recibo firmado el 19 de febrero de 1784, percibía 200 reales «por la compostura o remiendo de la comedia *El más feliz cautiverio*»; asimismo, al constatar la representación en Madrid durante la temporada 1795-96 por parte de Juan Martínez Díaz del drama sacro *El más feliz cautiverio o los sueños de José*, agrega Herrera Navarro que «debe tratarse de una adaptación de la comedia de Mira de Amescua *Sueños de faraón y más feliz cautiverio*, que se representó muchas veces con distintos nombres» (1993). Según estas palabras, parece claro que *El más feliz cautiverio* despertó el interés de los dieciochescos para hacer algunos cambios y subirla al escenario, pero todos los manuscritos, salvo el de 1791, llevan el rótulo de «comedia nueva historial»¹⁵³. Fuera una comedia nueva escrita a partir de la de Mira o la original de Mira con algunos cambios, gozó de cierto éxito en los escenarios de la centuria, puesto que todos los testimonios conservados son copias de representación pertenecientes a las compañías de Juan Martínez Díaz y Eusebio Ribera.

Por oír misa [y dar cebada nunca se perdió jornada] es una comedia escrita por Antonio de Zamora en el siglo XVIII como una refundición de *Lo que puede el oír misa* de Mira de Amescua.

¹⁵² Ignacio Arellano solo recoge el manuscrito de la BNE, fechado en 1791 (MSS/15034), mientras que Andioc y Coulon dan cuenta de la copia de 1757 conservada en la BHM [Tea 1-145-5(a)]; los otros tres manuscritos se encuentran también en la BHM [Tea 1-145-5(b, c, d)].

¹⁵³ Las cuestiones de autoría se encuentran más desarrolladas en el apartado correspondiente.

El teatro de Antonio Mira de Amescua sobre los escenarios: censura y vida escénica

TEMPORADA	TEATRO DEL PRÍNCIPE (obras)	Fecha	Compañía	TEATRO DE LA CRUZ (obras)	Fecha	Compañía
1729-1730	X	X	X	<i>Por oír misa</i>	17-21/09/1729	Juana de Orozco
1732-1733	X	X	X	<i>Por oír misa</i>	10/08/1732	Juana de Orozco
1733-1734	X	X	X	<i>Por oír misa</i>	06/09/1733	Juana de Orozco
1738-1739	<i>Por oír misa</i>	10-11/01/1739	Juana de Orozco	X	X	X
1745-1746	X	X	X	<i>*San Ramón</i>	05-10/01/1746	Petronilla Jibaja
1748-1749	<i>Por oír misa</i>	28/08/1748	Manuel de San Miguel	X	X	X
1758-1759	X	X	X	<i>Los sueños de José</i>	28-30/04/1758	¿?
1762-1763	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	11-12/09/1762	Agueda de la Calle
1765-1766	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	29-30/04/1765	Nicolás de la Calle
1767-1768	<i>La judía de Toledo</i>	18-20/09/1767	Juan Ponce	X	X	X
1768-1769	<i>La judía de Toledo</i>	24-25/04/1768	Juan Ponce	X	X	X
1769-1770	<i>Por oír misa</i>	14-16/04/1769	María Hidalgo	X	X	X
1770-1771	<i>La judía de Toledo</i>	15-17/06/1770	Juan Ponce	X	X	X
1772-1773	<i>Por oír misa</i>	24-28/10/1772	Manuel Martínez	X	X	X

Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua

1778-1779	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	19-22/09/1778	Eusebio Ribera
1780-1781	<i>La judía de Toledo</i>	17-19/06/1780	Juan Ponce	X	X	X
1781-1782	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	03-07/05/1781 ¹⁵⁴	Joaquín Palomino
1783-1784	<i>El más feliz cautiverio</i>	14-24/02/1784	Eusebio Ribera	<i>La judía de Toledo</i>	28-31/05/1783	Eusebio Ribera
1786-1787	<i>Por oír misa</i>	13-18/10/1786	Manuel Martínez	<i>La judía de Toledo</i>	20-23/10/1786	Eusebio Ribera
				<i>El más feliz cautiverio</i>	15-21/01/1787	
1787-1788	<i>La judía de Toledo</i>	29-30/11/1787	Eusebio Ribera	<i>Por oír misa</i>	17-18/10/1787	Manuel Martínez
1789-1790	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	13-15/05/1789	Eusebio Ribera
1791-1792	X	X	X	<i>La judía de Toledo</i>	10-15/05/1791	Eusebio Ribera
1792-1793	<i>La judía de Toledo</i>	21-22/04/1792	Eusebio Ribera	X	X	X

¹⁵⁴ Rafael González Cañal se refiere a una representación el 13 de mayo de 1781 por la misma compañía, pero podría tratarse de una confusión, puesto que Andioc y Coulon no reconocen esa fecha (2009).

	TEATRO DEL PRÍNCIPE			TEATRO DE LA CRUZ			
<i>La judía de Toledo</i>	1767 [67-68]	1768 [68-69]	1770 [70-71]	1762 [62-63]	1765 [65-66]	1778 [78-79]	1781 [81-82]
	1780 [80-81]	1787 [87-88]	1792 [92-93]	1783 [83-84]	1786 [86-87]	1789 [89-90]	1791 [91-92]
<i>El más feliz cautiverio</i>	1784 [83-84]			1787 [86-87]			
<i>Por oír misa [y dar cebada nunca se perdió jornada]</i>	1739 [38-39]	1748 [48-49]	1769 [69-70]	1729 [29-30]		1732 [32-33]	
	1772 [72-73]	1786 [86-87]		1733 [33-34]		1787 [87-88]	
<i>*San Ramón</i>	X			1746 [45-46]			

Las representaciones mostradas en las tablas son las que recogen Andioc y Coulon en su *Cartelera*, pero podemos deducir otras a partir de los datos que arrojan los manuscritos de la BHM. Como se ha mencionado, el manuscrito Tea 1-120-3(a) de *La judía de Toledo* cuenta con dos repartos de actores, uno de ellos sin identificar y otro correspondiente a la compañía de Joaquín Palomino en el año 1781; sin embargo, es la censura de 1750 lo que llama la atención, pues indica que en esta fecha pudo haber otra puesta en escena madrileña de la comedia. Lo mismo ocurre en el caso de *El más feliz cautiverio*: los manuscritos de 1757 y 1799 tienen censuras que permiten conjeturar representaciones en esos años; concretamente, las de 1799 están fechadas el 26 y 28 de noviembre y el 2 y 11 de diciembre. Por otro lado, otro manuscrito de 1758 cuenta con dos *dramatis personae*, uno de la representación de 1784 por la compañía de Eusebio Ribera, y otro de 1796.

3.3.3. Siglo XIX

Los que optaron por la valoración del genio nacional, de la civilización moderna y de la cristiandad hubieron de recordar a los autores más dignos de nuestra nación. Los escritores antiguos españoles se convertirían poco a poco en los verdaderos clásicos de la nación española.

Con estas palabras concluye M.^a José Rodríguez Sánchez de León su artículo «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX» (1990: 98), donde hace un recorrido por la idiosincrasia decimonónica y los cambios de mentalidad que la dominaron y dieron lugar a diversas concepciones estéticas del arte, lo que también significó diferentes modos de ver el teatro clásico español.

El siglo XVIII también estuvo marcado por la controversia entre críticos y preceptistas, quienes, al contrario que el vulgo, opinaban que la obra teatral no solo tenía que servir de diversión a los espectadores, sino que debía tener una enseñanza moral y ajustarse a las reglas que dictaminaban las poéticas de la Antigüedad grecolatina. En el siglo XIX, sobre todo a sus comienzos, siguió estando presente esta concepción que menospreciaba a Lope por haber hecho que el público se olvidara de las grandes tragedias que habían producido los antiguos clásicos y que se rindiera a las exitosas comedias que solo servían para provocar la risa. Pero para algunos Calderón no fue menos culpable, pues se dedicó a escribir tragicomedias y a poner de moda comedias de gran aparataje y efectos especiales que triunfarían entre el público de su propio siglo y del siguiente. A esto había que añadir, además, que se ignoraba la regla de las tres unidades y los personajes, principalmente los femeninos y los graciosos, carecían de decoro, algo inadmisibles en los valores promovidos por la sociedad ilustrada y prerromántica. Como ejemplo, tanto Francisco Martínez de la Rosa en su *Poética española* (1827) como José Gómez Hermosilla en el *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) están todavía apegados a esta tradición y muestran su deseo de que la norma de los escritores de la Antigüedad impere en la escena. Martínez de la Rosa consideraba que el único mal no era que se hubiera perdido el respeto a Aristóteles, sino que se menospreciaran las reglas que él había expuesto; por su parte, Hermosilla daba mucha importancia al principio de la verosimilitud, bastante ignorado por nuestro teatro áureo.

Sin embargo, como ya apuntaban algunos preceptistas del momento que habían tolerado cierto desprendimiento de la norma clásica, el nuevo siglo fue desmarcándose poco a poco de estas ideas anticuadas para poner el foco en las necesidades de una época que buscaba imperiosamente la manera de ensalzar el producto nacional con el objeto de diferenciarse del resto de Europa, pero, al mismo tiempo, de ponerse a su mismo nivel ideológico y cultural:

La teoría estética del siglo XIX fue poco a poco desterrando de sí la idea de que la poesía dramática y, en concreto nuestro teatro barroco, debía evaluarse según el criterio de perfección que había triunfado en la centuria anterior. El genio dramático de los escritores españoles antiguos distaba de poder limitarse a la rigidez formal de los géneros clásicos. Nada podía reprochársele en este sentido a los escritores antiguos porque dotaron a la escena española, e incluso a la europea, de un género propio, el drama español, en el que la belleza espiritual suplantó la belleza material de las composiciones. La propuesta dramática del Siglo de Oro se dirige a contrarrestar el desacato a la moral de las obras clásicas con el respaldo de las rectas costumbres descubiertas por la civilización moderna. (Rodríguez Sánchez de León, 1991: 93)

A pesar de que en el Renacimiento el arte ya era antropocentrista, el Romanticismo potencia esta idea y convierte al arte en la expresión del yo, fruto de la individualidad; el hombre se considera único y, por ende, la obra de arte, que es su expresión, también se considera única; sobran las normativas literarias y artísticas y sobra, por supuesto, la dependencia de los clásicos. Lo sintetizó muy bien Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y del arte*:

El movimiento romántico se convierte ahora en una lucha por la libertad que no se dirige contra las Academias, las Iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de autoridad y contra toda regla. (León Gustá, 2023)

El teatro barroco no seguía las normas aristotélicas ni horacianas, tampoco tenía una utilidad moral, pero a cambio, de acuerdo con la defensa que de él hizo Böhl de Faber en su ensayo *Sobre el teatro español*, introdujo en el género «las virtudes espirituales y los nobles sentimientos de la religión cristiana». En otras palabras, el teatro del Siglo de Oro no tenía otro remedio que ir contra la preceptiva clásica porque había nacido como la máxima expresión del sentir del hombre de la era cristiana, del hombre moderno que necesitaba expresar sus pasiones y cualidades, tales como el honor, la devoción, la lealtad, la ambición, los celos, etc. Asimismo, era un teatro que reflejaba las costumbres del momento, algo que importó mucho en un siglo XIX que evolucionaba hacia el realismo, donde el reflejo de las costumbres morales de la sociedad española era más conveniente que la aplicación de la preceptiva aristotélica.

El siglo XIX es un período de gran actividad política y cultural en el que el exilio de los más liberales se compensó con la revitalización de un fuerte sentimiento nacionalista y una religiosidad cuyos ecos se dejarán sentir en la teoría estética hasta bien avanzado el siglo. (Rodríguez-Sánchez de León, 1991: 85-86)

Es indiscutible que en el XIX el teatro antiguo español fue enjuiciado en virtud de los gustos dramáticos de este siglo; pero, sin darse cuenta, y a pesar de que todavía no empleaban el término *clásicos* para referirse a los poetas barrocos, fueron los críticos decimonónicos quienes convirtieron en auténticos clásicos a nuestros dramaturgos siglodoristas, valorando no

tanto su perfección formal como el valor artístico de quienes se atrevieron a desafiar las normas impuestas para dotar a nuestro país –y al mundo entero– de un teatro moderno, divertido, pero también conmovedor, y reflejo de nosotros mismos que aún sigue cautivándonos. Tal fue la admiración que el siglo XIX llegó a sentir por el Siglo de Oro, pero en especial por Calderón, que, en 1881, para honrar su memoria, se organizaron certámenes poéticos, se hicieron discursos (entre los que destaca el de don Marcelino Menéndez Pelayo a la Unión Católica), y se reeditaron sus obras. Calderón se convirtió en un símbolo, en la encarnación de los valores que predicaba el Romanticismo y, posteriormente, el Realismo (moralidad, nacionalismo, cristianismo); otros dramaturgos, sin embargo, no tuvieron tanta suerte y siguieron su camino hacia el olvido, como fue el caso de Mira de Amescua, cuya producción teatral sufrió una fuerte caída en la cartelera madrileña: si durante el siglo XVIII hay documentadas veinticinco noticias de representación de sus obras atribuidas –sin contar con las refundiciones–, en el siglo XIX solo hay diez, seis de ellas de las «refundiciones» *El más feliz cautiverio* y *los sueños de José* y *La judía de Toledo*, y todas de principios de siglo. Algo curioso es que ninguna se hizo en el Teatro del Príncipe, sino que fue el Teatro de la Cruz el único lugar de representación¹⁵⁵.

Otros tres títulos que se escenificaron a lo largo del siglo evocan la figura del accitano, *Don Álvaro de Luna*, *La judía de Toledo o Alfonso VIII* y *La rueda de la Fortuna*; no obstante, parece que lo único que comparten con las comedias miramescuanas son el título y el tema, pues la primera de ellas es un drama en cinco actos a nombre de Antonio Gil de Zárate, la segunda, de cuatro actos, figura a nombre de Eusebio Asquerino y la tercera, también de cuatro actos, la escribió Tomás Rodríguez Rubí. Debido a que en el siglo XIX las refundiciones estaban a la orden del día, no sería de extrañar que fueran reescrituras, pero de autoría reconocida y que poco o nada tendrían que ver con su original. Siguieron triunfando, por tanto, algunos de los temas que llamaron la atención de nuestro dramaturgo, pero su teatro, que ya había sufrido las consecuencias de la difusión dramática del XVII y había desaparecido en gran parte durante la centuria siguiente, terminó por hundirse en las aguas del Leteo.

¹⁵⁵ En 1802 el Teatro del Príncipe sufrió un gran incendio y solo quedó en pie su estructura exterior. Juan de Villanueva fue el encargado de realizar los nuevos planos, incorporando una ampliación del escenario y la fachada que actualmente conocemos, con balcones y un frontón triangular, propio del neoclásico. La ornamentación interior siguió el mismo estilo decorativo que en tiempos de Carlos IV. El teatro nuevamente reedificado en el mismo lugar se terminó en 1807. Unos años más tarde, en 1849, el Príncipe se convirtió en Teatro Nacional y pasó a llamarse Teatro Español; el Ayuntamiento de Madrid recuperó su propiedad en 1851 y mantuvo el nombre hasta nuestros días. El Teatro de la Cruz tuvo menos fortuna: por Real Orden de 1849, fue declarado «aprobio del arte» y ordenada su demolición, medida que tardó en aplicarse, lo que permitió que abriera sus puertas en 1850 como Teatro del Drama. De nuevo clausurado entre 1852 y 1857, fue derruido en 1859.

TEATRO DE LA CRUZ (obras)	Fecha
<i>El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario</i>	15-16/08/1813 17/11/1813
<i>La judía de Toledo</i>	1809
<i>El más feliz cautiverio y los sueños de José</i>	1803 1805 29-30/04/1811 01/05/1811 29-30/03/1814
<i>El rico avariento</i>	30/12/1838
<i>La ventura de la fea</i>	1805

3.3.4. Siglos XX y XXI

El siglo XX es muy complejo desde el punto de vista teatral; se producen numerosos cambios vinculados a la vida sociopolítica del país y se inicia la andadura hacia la contemporaneidad y la situación de los clásicos actual. Herencia del siglo anterior, Calderón seguirá siendo el máximo representante de los valores nacionales y quien más éxito tendrá en las carteleras, junto a otros nombres como Lope, Cervantes, Alarcón, Fernando de Rojas, Tirso o Moreto. Mira de Amescua, sin embargo, ya había desaparecido completamente de la escena española (no será hasta 1999 cuando se recuperará un título suyo, *El esclavo del demonio*), a pesar de la importancia que en un momento dado cobrarán los autos sacramentales, género que él dominaba y en el que ha sido considerado por la crítica maestro de Calderón. A continuación, un breve recorrido por la situación de los clásicos a lo largo del siglo XX bastará para comprender la recuperación del patrimonio teatral áureo a la que hemos asistido en los últimos años y de la que hoy seguimos gozando¹⁵⁶.

A principios del siglo XX España se enfrentaba a una fuerte crisis de identidad provocada por los múltiples acontecimientos que tuvieron lugar los primeros veinte años: la subida al trono en 1902 de Alfonso XIII tras la regencia de María Cristina, el movimiento revolucionario de Cataluña, una huelga nacional, el asesinato del presidente del Consejo, Eduardo Dato, la guerra de África, etc. El mundo teatral de estos años era muy pobre, carecía de importancia cultural – era simplemente un medio más de ocio y entretenimiento– y se movía principalmente en el ámbito privado, con compañías cuyo primer actor o actriz hacía las veces de director de escena y empresario. El teatro del Siglo de Oro disminuyó considerablemente en número de títulos y representaciones, pero su presencia siguió siendo constante en los escenarios, pues ocupaba un lugar privilegiado dentro del repertorio en verso y en la formación de los actores. Compañías como la de María Guerrero y Fernando Díaz o Enrique Borrás triunfaron con títulos de Calderón, Lope, Alarcón, Tirso y Moreto. En 1919 Jacinto Benavente y Ricardo Calvo conseguían el arriendo del Teatro Español –antiguo Teatro del Príncipe–, en cuyas condiciones se especificaba la necesidad de recuperar el teatro clásico español y la obligación de representar al menos cuatro obras clásicas.

El 14 de abril de 1931 se produjo la llegada de la II República con un deseo de renovación cultural muy prometedor que, por desgracia, no pudo materializarse de forma plena. El teatro seguía sujeto a las leyes del mercado: las compañías funcionaban como empresas y el rendimiento económico era fundamental. Dentro de este sistema, surgieron dos proyectos que impulsaron de manera decisiva el teatro del Siglo de Oro: el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas y La Barraca¹⁵⁷. El primero de ellos se creó por un decreto del 29 de mayo de 1931, con la intención de fomentar la cultura general y la educación popular en los lugares más apartados. Eduardo Torner y Alejandro Casona se hicieron cargo del proyecto y configuraron un grupo de actores formado por estudiantes universitarios en el que participaron como escenógrafos Piti Bartolozzi y Pedro Lozano; lograron recorrer doscientos ochenta y seis pueblos españoles con un repertorio constituido fundamentalmente por piezas breves clásicas:

¹⁵⁶ Para más información, consúltase *Calderón en la escena española, 1900-2000*.

¹⁵⁷ Sobre La Barraca tienen Javier Huerta Calvo y César Pérez Oliva varios trabajos.

pasos, entremeses, jácaras y mojigangas de Lope de Rueda, Juan del Enzina, Cervantes, Calderón y Ramón de la Cruz. La Barraca, en cambio, nació gracias a Federico García Lorca, fruto de su identificación con los valores culturales de la II República: la idea la tuvo un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras y Arquitectura, pero fue acogida enseguida por el poeta, quien consiguió que el ministro Fernando de los Ríos apoyase oficialmente al grupo. Lorca y Eduardo Ugarte –escritor, escenógrafo y director de escena y cinematográfico copartícipe en el proyecto– trataron de popularizar el teatro clásico español a partir de ideas renovadoras para hacérselo llegar a un público al que le era ajeno. Su desaparición se produjo en 1935, cuando el gobierno de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) les negó la subvención.

Entretanto, desde 1932 la actriz Margarita Xirgu y Enrique Borrás habían sido los directores del Teatro Español. Junto a Cipriano Rivas Cherif, a quien habían elegido director artístico de la compañía, hicieron un modelo de teatro nacional basado en la recuperación de los dramaturgos áureos; por este motivo, y aunque programaron también títulos contemporáneos, Lope, Calderón y Tirso pudieron disfrutarse en el teatro de la calle del Príncipe.

La sublevación militar contra la República y el comienzo de la Guerra Civil española el 18 de julio de 1936 dio un nuevo giro a la situación cultural del país y la recuperación de nuestros clásicos¹⁵⁸. Unos días antes del golpe militar, Max Aub –escritor español de origen francés– había presentado a Manuel Azaña, presidente de la República, un proyecto para el establecimiento de un teatro nacional, en cuyo preámbulo mostraba el interés que sentía por la recuperación del teatro del Siglo de Oro como bien patrimonial. Mientras tanto, Emilio Cotarelo y Mori presentaba otro plan para Madrid: «Organización del Teatro Clásico Español», en el cual especificaba la necesidad de convertir el Teatro Español en sede del teatro clásico e histórico. Estos proyectos se convirtieron en armas durante el conflicto militar. El bando nacional veía el teatro como un buen instrumento de educación y propaganda de los valores patrióticos, y encontró en el teatro clásico la oportunidad de restaurar ciertos principios que la II República había echado a perder; se proclamó la vuelta escénica al Siglo de Oro y su tradicional fervor religioso y se apoyó el auto sacramental como género emblemático, lo que convirtió a Calderón en el gran dramaturgo áureo durante el Franquismo.

El auto sacramental era una función dramática religiosa de origen medieval que adquirió gran importancia en la Edad Moderna dentro del ceremonial de las fiestas del Corpus Christi. Su contenido, aunque religioso, adquiría matices enormemente propagandísticos cuando, además de celebrar el triunfo de la Eucaristía, sus argumentos exaltaban la figura de la monarquía como estandarte de protección de la religión católica dentro del contexto contrarreformista. Confluían en él, por tanto, las ideas de poder y religión, de Estado y Catolicismo. Un binomio en completa armonía con la ideología nacionalcatólica franquista de la inmediata posguerra. (López Fernández, 2018: 393)

Al finalizar la contienda, la idea de la creación de un teatro nacional que dependiera de la administración del Estado y sirviese a los nuevos principios fue respaldada por las altas instancias

¹⁵⁸ La guerra sorprendió a Margarita Xirgu y Rivas Cherif en México, de modo que no volverían a regresar a España.

del régimen, y el proyecto puesto en marcha en muy pocos meses. [...] A partir de este momento la imagen de los clásicos se vio afectada por una especie de burocratización, de exaltación oficial. El fondo ideológico de esta protección a los clásicos era bastante obvio. Significaba la defensa de unos valores espirituales y culturales ligados al nacionalismo español y a la memoria del Imperio. (Andura Varela, 2000)

Todas las artes, incluido el teatro, tenían que someterse a la censura. Al teatro se le había sumado a finales del siglo XIX un nuevo género, el cine, con gran capacidad para llegar y calar en la mente de la población española y, al igual que habían hecho los gobiernos de otras épocas, para la Dictadura era imprescindible controlar los mensajes que se transmitían a través de estos medios. La Iglesia jugó un papel importante participando en la vida teatral y cinematográfica, en la búsqueda de un teatro y un cine didáctico al servicio de la religión católica¹⁵⁹.

Se crearon los dos teatros nacionales, el María Guerrero y el Español, a cuyo frente estaban respectivamente Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, quienes siempre mantuvieron un gran respeto hacia el trabajo del otro y una competencia amistosa que derivó en un aumento notable del nivel de la escena española de los años 40: lograron la fidelidad de un público acostumbrado a montajes de calidad, formaron compañías sólidas, estables, fueron los responsables de la renovación técnica que se realizó en el Teatro Español, ampliaron el repertorio al teatro extranjero y ambicionaron mucho en la programación. Por supuesto, nada de esto podría haberse conseguido sin un acuerdo tácito: el Teatro Español se dedicaría principalmente al repertorio clásico y el Teatro María Guerrero al moderno.

Cuando Luca de Tena dejó de estar al frente del Español, hubo un cambio en la gestión y se perdió lo que se había conseguido con anterioridad, abriéndose un período de desorientación que terminó el 28 de agosto de 1952, fecha en la que fue aprobado un nuevo Reglamento a partir del cual los teatros quedaron adscritos a un órgano directivo llamado Administración de los Teatros Oficiales, dependiente del Ministerio de Educación y Turismo; Modesto Higuera sería el nuevo director del Español y Alfredo Marquerie del María Guerrero, pero pronto serían sustituidos por José Tamayo y Claudio de la Torre. A José Tamayo¹⁶⁰ le debemos otra importante renovación escénica: su inquietud no solo hacia los textos clásicos, sino también hacia los contemporáneos –nacionales y extranjeros– le permitió crear una programación muy rica, abierta y variada, también ambiciosa, que, junto a la aparatosidad de sus montajes, dio lugar a una escena en la que dominaba la espectacularidad, la utilización de nuevos espacios y la colaboración con importantes pintores y escenógrafos. El auto sacramental se convirtió en

¹⁵⁹ Con la Ley de Prensa de 1938 quedaba bajo control gubernativo todo tipo de publicaciones y cualquier tipo de manifestación cultural (conferencias, películas, obras de teatro...); esta censura se ejercía desde la Delegación Nacional de Propaganda, «que intervendría en los planes editoriales que todos los escritores deben enviar, cuidando, fundamentalmente, de tres aspectos: ortodoxia, moral y rigor político» (Jiménez, 1977: 4), pero la jerarquía eclesiástica colaboraba también muy activamente en este control oficial. Era una censura que, como la de siglos anteriores, no respondía a un modelo claro, era arbitraria, subjetiva y dependía, entre otros aspectos, de quien se presentase a ella y del estado de ánimo del funcionario censor. En 1966 se abolió esta ley y se promulgó una nueva, la Ley de Prensa e Imprenta, conocida como Ley Fraga, con la que «desapareció» la censura previa y se mantuvo la consulta voluntaria; dado que su segundo artículo especificaba las limitaciones de la libertad de expresión y se prestaba a todo tipo de interpretaciones por parte de las autoridades, muchos escritores sometían sus obras a la consulta voluntaria para evitar secuestros, multas y procesos.

¹⁶⁰ José Tamayo estuvo al frente del Teatro Español desde 1954 hasta 1962.

uno de sus géneros preferidos, pero su nombre destacó sobre todo por los montajes contemporáneos de nuestros clásicos.

La segunda mitad del siglo XX fue la más importante en cuanto a recuperación y escenificación del teatro aurisecular, sobre todo a partir de los años 70. A pesar de que el Franquismo se interesó por los clásicos y se promovieron medidas y proyectos para fomentar su puesta en escena, lo hizo siempre desde su ideología nacionalcatólica y ensalzando la figura de Calderón como máximo representante del teatro del Imperio español. El proceso político vivido durante los años 70 (decadencia de la Dictadura, muerte de Franco, legalización de los partidos políticos, victoria de UCD (Unión de Centro Democrático), Constitución del 78, abolición de la censura teatral, etc.) tuvo importantes repercusiones en el mundo de la escena. El 19 de septiembre de 1975 se incendió el Teatro Español, que había sido la sede de representación del teatro clásico, y las obras de reconstrucción tardaron alrededor de cuatro años. Pero el acontecimiento más importante ocurrió el 20 de septiembre de 1978 con la creación del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro por iniciativa del que en ese momento era el director general de Teatro y Espectáculos, Rafael Pérez Sierra.

En los 80 encontramos otras novedades reseñables. La década inició con la reapertura del Español, y en 1981 se conmemoraba el III centenario de la muerte de Calderón, para el que se llevaron a cabo múltiples actos y representaciones teatrales en distintas ciudades españolas, organizadas y subvencionadas por la Dirección General de Música y Teatro. También se celebró un Congreso Internacional sobre Teatro Español del Siglo de Oro que contó con la asistencia de casi doscientos profesores e hispanistas de diferentes países. Asimismo, en 1985 surgió uno de los proyectos de mayor importancia y trascendencia para la puesta en escena de nuestro Siglo de Oro: la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Adolfo Marsillach, quien estrenó el cargo con la primera producción de la compañía, *El médico de su honra*, en cuyo programa escribía: «Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa, nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra, si no necesaria, al menos deseable» (Andura Varela, 2000: 147).

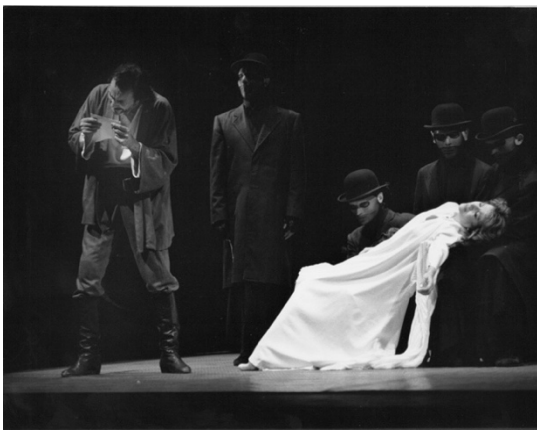


Figura 30. Estreno de *El médico de su honra* en 1985.
Fuente: CNTC

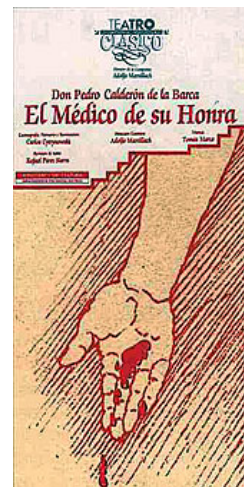


Figura 31. Cartel de *El médico de su honra*.
Fuente: CNTC

A partir de entonces el teatro del Siglo de Oro vivió un fuerte impulso con la creación de nuevos festivales (Clásicos en Alcalá en 2001, Festival de Teatro Clásico de Olmedo en 2006, Festival de Teatro de Olite en 2017...) y el surgimiento de nuevas compañías que investigaron e incluyeron a los poetas áureos en sus repertorios; algunas basaron sus montajes en los textos originales y fueron muy fieles a la escena del XVII, mientras que otras reelaboraron a los clásicos desde una perspectiva contemporánea, pero siempre con un gran respeto y manteniendo su esencia. Algunos ejemplos son Teatro Corsario, que fue fundada en 1982 por Fernando Urdiales y ha logrado convertirse en una de las compañías más importantes de verso gracias al tratamiento especial que ha hecho de los clásicos en lengua castellana a lo largo de su trayectoria; Noviembre Teatro, la cual trabaja desde 1995 en dos vías bien diferenciadas: la que parte del repertorio clásico universal y otra en torno a la dramaturgia contemporánea; o Ron Lalá, que comenzó en 1996 como una compañía teatral de estudiantes y ha triunfado con su particular renovación de los clásicos, con una dramaturgia propia resultado del ingenio ilimitado de Álvaro Tato.

Pese a las numerosas compañías que se dedican exclusivamente al teatro áureo o que lo han representado en alguna ocasión, solo dos se han animado a subir al escenario un texto de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*: Teatro Espada de Madera (1999) y *La Máquina Real* (2009). La pieza elegida es de las más brillantes del poeta, aunque dada su complejidad y extensión, llevar a cabo su puesta en escena para un público actual debió de resultar una tarea ardua. El argumento se basa en una famosa leyenda portuguesa de la Edad Media: Don Gil, un anacoreta de Coimbra (Portugal), vende su alma al Diablo, don Angelio, para gozar de los favores de Leonor, de quien se ha enamorado perdidamente; al final, es salvado por intervención divina, reflejando así, a través de la dramaturgia, un tema que preocupaba enormemente a la sociedad barroca a raíz de que el Concilio de Trento impusiera sus directrices ecuménicas: el pecado o abandono de Dios, el arrepentimiento y el retorno a la santidad. La obra miramescuana enfrenta a Dios y al Demonio, el camino recto cristiano y la caída al Inframundo, el bien y el mal, lo positivo y lo negativo... Una disyuntiva que desde el principio de los tiempos ha marcado el carácter de la Humanidad. Una comedia nada fácil de representar, en definitiva, que contó con la perspectiva y creatividad de grandes profesionales de la escena actual, quienes, con su particular forma de tratar a los clásicos, unos desde el minimalismo y otros mediante títeres, consiguieron acercar al público una obra que, como hemos visto, marcó el inicio de un tipo de teatro religioso que Mira de Amescua reflejó en varios de sus textos.

El primero, **Teatro Espada de Madera**, fue una de las salas más emblemáticas del teatro alternativo madrileño, con compañía propia, fundada y dirigida por Antonio Díaz Florián en 1992. Se ubicaba en el antiguo barrio judío de Lavapiés, en la calle Calvario, y era un teatro único: construido de madera en su totalidad, contaba con una minuciosa decoración barroca, con sillones de terciopelo rojo, alfombras, tronos de madera, candelabros, lámparas doradas... El espectador vivía una experiencia inmersiva desde que ponía los pies dentro del espacio; los actores, ya caracterizados, lo dirigían hacia el salón de arriba por una estrecha escalinata y le ofrecían un vaso de vino; poco después, bajaba al escenario, se encontraba con un tribunal inquisitorial y daba comienzo el espectáculo, que se disfrutaba desde unos incómodos asientos para el coro. Desgraciadamente, tuvo que cerrar sus puertas en 2012 por problemas económicos.



Figura 32. Hall del Teatro Espada de Madera
Fuente: Facebook



Figura 33. Salón del Teatro Espada de Madera
Fuente: Facebook



Figura 34. Teatro Espada de Madera
Fuente: Facebook

En este peculiar escenario se representaron todo tipo de clásicos: teatro clásico español, tragedias de Shakespeare, comedias de Molière, etc.

El 14 de febrero de 1999 Espada de Madera estrenó *El esclavo del demonio* en el Gran Teatro de Elche (Alicante), y unos días después, el 18 de febrero, lo hizo en su sala madrileña. En el boletín de la función Díaz Florián escribió: «La obra de Mira de Amescua es prácticamente desconocida y apenas ha sido llevada a la escena. Este motivo, sumado a la importancia vital que creemos tiene este texto dentro de nuestra transición cultural y de su contemporaneidad, nos empujó a realizar este proyecto». Los actores que se encargaron de poner cuerpo y voz a los personajes de *El esclavo* fueron Íñigo Echevarría, Javier Guerrero, Alberto Gálvez, Julia del Pozo, Anabel Díez, Celia Muñoz, Matthieu Pouget, Luis Ángel Torroba, Tomán Echevarría y Raúl Biedma.

<p>Teatro Espada de Madera</p> <p>El Esclavo del Demonio</p> <p>Mira de Amescua</p>	<p>"No falta señora, que la herida fue repentina y es fuerte, y el que en veros ve su muerte ese sólo tiene vida."</p> <p>Don Sancho</p> <p>"Que del mismo Dios reniegues y haciendo escrituras firmes de ser mi esclavo, las firmes con sangre, y la crisma niegues."</p> <p>Angelio</p>	<p>Reparto (Por orden de aparición)</p> <p>Angelio Íñigo Etxebarria Don Gil Javier Guerrero Marcelo Alberto Gálvez Lisarda Julia del Pozo Leonor Anabel Díez Beatriz Celia Muñoz Don Diego Matthieu Pouget Domingo Luis Ángel Torroba Don Sancho Íñigo Etxebarria Fabio Tamán Echevarría Arsindio Raúl Biedma</p> <p>Adaptación y Dirección A. Díaz-Florián</p>
<p>El Autor</p> <p>Antonio Mira de Amescua, nació en Guadix, Granada, en 1574 y murió en 1644. Una vez acabados los estudios de cánones y leyes se ordenó sacerdote. Fue nombrado por Felipe III capellán de Granada y más tarde lo sería en Madrid. Aquí asistió a las reuniones de poetas y frecuentaba, entre otros escritores, a Lope de Vega. Cultivó casi todos los géneros dramáticos, con la excepción de obras puramente cómicas. Autos sacramentales, comedias de temas bíblicos, de santos, de leyendas, palaciegas, de intriga y costumbres. A Mira de Amescua se le considera un autor de transición entre el ciclo Lopeesco y el Calderoniano. Ángel Valbuena dice de él: "Lo esencial del sistema dramático de Lope adaptado con personalidad propia, con una tendencia a los estilos nuevos y extraños en su tiempo y vacilación entre el modo sencillo de Lope y el recargado y magnífico de Calderón." En sus obras vemos la gran facilidad que tiene en la concepción de argumentos, una intención ética y una desbordante energía dramática. Al lado de fuertes momentos de pasión y lucha psicológica, se desenvuelve una intriga fría y convencional. Su fuerte personalidad y el ingenio reflejado en sus textos, le llevan a ocupar un merecido puesto entre los grandes dramaturgos del Siglo de Oro Español.</p>	<p>El Espectáculo</p> <p>La obra de Mira de Amescua es prácticamente desconocida y apenas ha sido llevado a la escena. Este motivo, sumado a la importancia vital que creemos tiene este texto dentro de nuestra transición cultural y de su contemporaneidad, nos empujó a realizar este proyecto. El esclavo del demonio se basa en una leyenda: Don Gil de Atoguía vende su alma al diablo a cambio de aprender los secretos de la magia negra y de gozar de Leonor, mujer de la que cae enamorado ciegamente. Ante una visión sobrenatural rescata su alma gracias a la "intervención divina" Mira escribió esta obra basándose en una leyenda portuguesa muy conocida en la edad media. El amor es la clave que envuelve el espectáculo. Este es el sentimiento más poderoso. En él está encerrado lo divino y lo demoníaco. El amor como símbolo de la unidad: vida y muerte. La separación mortal de la carne y del espíritu, del bien y del mal, dicta el destino del hombre a la eterna elección entre los dos caminos: Dios es la luz, la paz, la virtud. Las tinieblas, el pecado y la locura el Diablo. El hombre se sitúa en el medio del enfrentamiento entre las fuerzas positivas y negativas. Ambas tiran de él convirtiéndolo en un títere manejado por el destino. ¿Pero es acaso el hombre dueño de su propia vida? ¿o quizás él mismo, en el entramado de la historia y de la cultura, ha ido dictando las leyes para la explicación del misterio y sentido de la existencia? ¿El hombre esclavo del hombre, esclavo de Dios o esclavo del Demonio?</p>	<p>Todos los actores de la compañía participaron en las distintas actividades necesarias para la creación, mantenimiento y explotación del teatro y de los espectáculos"</p> <p>Han participado en la costura del vestuario Lara Muñoz y María Romero</p> <p>Asesora Jurídica Mercedes Rojí</p> <p>Gerente Ana Gómez</p> <p>Dirección Antonio Díaz-Florián</p> <p>Teatro Espada de Madera S.L. Calle Calvario nº21 28012 Madrid</p> <p>Tel 91 528 04 35 Fax 91 539 50 80</p>

Figura 35. Boletín de *El esclavo del Demonio* (Espada de Madera)

Fuente: CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música)

El esclavo del Demonio de Espada de madera también pudo disfrutarse en el XXII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, el 15 de junio de 1999 en el Corral de Comedias. En el programa del festival la compañía daba algunos detalles sobre la sobriedad en la puesta en escena del montaje¹⁶¹:

La puesta en escena estará inspirada en la leyenda, en el cuento. Nos situaremos en los comienzos del teatro. Teatro de máscara, donde la convención social es llevada al límite. Teatro de tablado, en donde no hay ningún elemento, sino el entorno mismo y los actores.

Estará inspirado en los grabados medievales, inocencia en la forma, no en la concepción, simplicidad en la resolución de los diferentes espacios donde se desarrolla la acción, austeridad y sobriedad propios de la época. El actor como clave de todo el espectáculo, como soporte del sueño teatral, encargado de comunicar la belleza y la poesía, de transmitir la sabiduría en los sentimientos del alma que encierran estos textos, del saber popular que se ha ido difundiendo a lo largo de los siglos con estas mismas palabras y que serán las mismas aún en los siglos venideros. (Programa de la XXII edición del Festival de Almagro)

La Máquina Real es una compañía que en 2002 comenzó una labor de investigación y recuperación de un tipo de teatro vigente en los siglos XVII y XVIII en Europa, el «teatro de máquina real» o teatro de títeres, el cual estaba a cargo de compañías profesionales que representaban en los corrales de comedias el mismo repertorio que las compañías de actores con una estructura similar del espectáculo: loa, comedia de tres jornadas, bailes, entremeses... Sobre el escenario del corral se construía una estructura de madera cubierta por cortinas que sostenía un teatro a la italiana, con su telón de boca, bastidores y bambalinas, y un foro; los titiriteros actuaban escondidos tras el foro con títeres de vara a la cabeza, aunque al parecer había otros que lo hacían con títeres de peana desde debajo del suelo del escenario. Destacó sobre todo en la escenificación de comedias de magia y de santos, con algunos títulos (*El esclavo del Demonio*, *San Antonio Abad*, *Santa María Egipcíaca*, etc.) que se representaron con asiduidad durante décadas. La máquina real es la forma más antigua de teatro comercial de títeres desarrollado en Europa.

La compañía que hoy se conoce con el nombre de Máquina Real quiso rescatar este teatro titiritesco con la finalidad de dar a conocer el teatro del Siglo de Oro en su totalidad, emprendiendo así una investigación que no solo permitiría al público seguir dialogando con los clásicos, sino que daría lugar a una investigación que mejoraría el conocimiento del teatro áureo: de sus textos, pero, sobre todo, de su puesta en escena (escenografía, música, técnica interpretativa, etc.). Como resultado de este trabajo, siete años después de su inicio, en 2009, la compañía estrenó *El esclavo del Demonio* en Cuenca y un año después, en 2010, *Lo fingido verdadero* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, donde también se llevó a cabo una nueva representación de *El esclavo*. Desde entonces, ha estrenado otros cuatro espectáculos (*En una maleta*, *Maese Pedro*, *Caballero soy* y *La selva sin amor*) y ha girado por las principales ciudades españolas y los más prestigiosos festivales de teatro, entre ellos las Jornadas de Teatro Clásico de Almería, el Festival de las Tres Culturas de Murcia, el Festival de Almagro, el Festival de Olite, el Festival Titirimundi, etc.

¹⁶¹ La página web del Festival de Almagro ofrece un histórico con los programas de todas las ediciones ([ver Programa de la XXII edición](#)).

El esclavo del demonio fue, entonces, el primer montaje de la compañía, y estuvo bajo la dirección de Ángel Ojea, la dirección musical de Silvia Rodríguez y la producción de Jesús Caballero. Los titiriteros fueron Maribel Bayona, Raúl Esquinas, Sergio Martínez, Raquel Racionero y Adrián Torreo, y los músicos Silvia Rodríguez y Beatriz de la Banda. Por supuesto, el largo texto de Mira de Amescua tuvo que adaptarse y refundirse, tarea que recayó sobre Julián García León¹⁶².

En el apartado dedicado al *Esclavo* en su página web, La Máquina real escribía lo siguiente:

Cuatro años de investigación en el Siglo de Oro español ha dado como resultado la documentación suficiente como para acometer un gran proyecto de creación histórica. Para ello hemos puesto en marcha la primera y única Máquina Real existente en España y en el mundo, una Máquina que estrenará una pieza teatral clásica, desconocida, pero calificada como obra maestra por estudiosos de este género como Juan Manuel Villanueva: *El esclavo del Demonio* del Doctor Antonio Mira de Amescua.

Para conseguir este objetivo hemos tallado las figuras que darán vida a los 22 personajes de la comedia, resultando un total de 56 figuras realizadas en madera y vestidas según la época. Todo ello presentado en un tablado de 6m de embocadura y 4,5m de altura, ricamente policromado, acompañado por músicos especialistas en música barroca.

Una compañía de cinco actores formados en declamación versal y manipulación de títeres de varilla y peana pondrán en escena una obra de más de tres mil versos adaptada por Julián García León a nuestro tiempo.

Pero esto es solo el inicio. Con este proyecto buscamos profundizar en las raíces del teatro clásico, estudiarlo y ponerlo en valor, creando vínculos con el pasado para revitalizar el futuro de la escena contemporánea.

Para ello estamos creando un centro de investigación y difusión del teatro de títeres clásico donde poder formar personal especializado en teatro clásico en todas sus ramas: interpretación, declamación, dirección escénica, vestuario, escenografía, construcción de títeres... Un centro donde investigar, documentar y publicar la influencia del teatro español dentro y fuera de nuestro territorio. Seleccionar, estudiar y escenificar un repertorio de obras clásicas que por su contenido y forma sean atemporales. Mantener vivas las obras indispensables de nuestro teatro barroco y dar a conocer otras que por olvidadas no son de menor importancia y calidad.

Como hemos dicho, *El esclavo del Demonio* de la Máquina Real pudo verse en el XXXIII Festival de Almagro, los días 17 y 18 de julio de 2010 en el Corral de Comedias. En el programa de esta edición –enlazado en la nota 162– se daban algunos detalles sobre la música, muy importante en el espectáculo porque, al igual que ocurría en el teatro de máquina real original, acompañaba a los muñecos y ayudaba a sus intérpretes a reflejar mejor los sentimientos y pasiones de los personajes de la comedia:

El famoso bajo de la folia «dança portuguesa, de tan grande ruido», según Covarrubias muy utilizado en la época, sirve como base para todo el desarrollo y ambientación musical. De esta forma, se pretende ilustrar la pérdida de juicio de don Gil al hacerse esclavo del Demonio y entregarse a la pasión carnal.

¹⁶² En el Programa de la XXXIII edición del Festival de Almagro puede consultarse la ficha técnica completa ([ver Programa](#)).

Las folías de Sanz, Cabezón y Diego Ortiz, y otras viejas danzas o el recurso muy utilizado de improvisar sobre bajos famosos tal y como lo ilustra D. Ortiz en su *Tratado de glosas*, forman parte de la música seleccionada para este espectáculo.

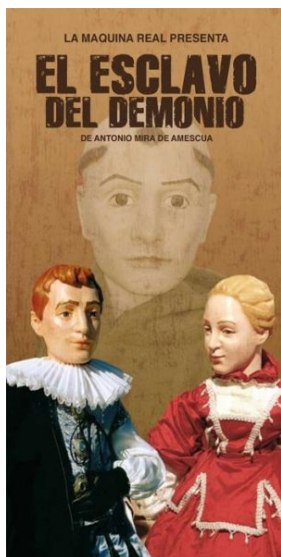


Figura 36. Cartel de *El esclavo del Demonio* (La Máquina Real)
Fuente: La Máquina Real



Figura 37. Representación de *El esclavo del Demonio* (La Máquina Real)
Fuente: La Máquina Real

Una pieza teatral que en el siglo XVII tuvo mucho éxito en el teatro de máquina real era un buen comienzo para una compañía actual que quería dar a conocer y reivindicar esta forma dramática. Sin embargo, La Máquina Real no ha repuesto nunca el espectáculo, ni parece que lo vaya a hacer, de manera que, quienes no tuvimos la fortuna de disfrutarlo en su momento, tendremos que conformarnos con los testimonios audiovisuales que rondan por internet ([ver teaser](#); [ver vídeo](#)).

Por último, apuntamos como curiosidad la existencia de una compañía granadina de aficionados, la mayoría docentes, llamada «Mira de Amescua», la cual no ha sido contemplada en este apartado por no ser un grupo profesional. Está dedicada exclusivamente a la representación de autos sacramentales y no cuenta con ningún tipo de subvención pública o privada, sino que son sus miembros quienes hacen frente a todos los gastos y confeccionan el vestuario y los elementos decorativos; solo cobran entrada para las dos representaciones que desde 1995 llevan a cabo en el Corpus de Granada. A pesar de su nombre, solo han realizado el montaje de un auto atribuido a Mira: *El sol a medianoche*, del que llegaron a hacer dieciséis representaciones.

Para cerrar este apartado dedicado a la vida escénica del teatro de Antonio Mira de Amescua a lo largo del tiempo, hemos entrevistado a dos de los artistas que participaron en los proyectos de Espada de Madera y Máquina Real, Íñigo Echevarría y Jesús Caballero, al respecto de su experiencia y sensaciones al representar *El esclavo del Demonio* y su consideración acerca de la situación del teatro de este dramaturgo en la escena actual.

Entrevista a Íñigo Echevarría



Íñigo Echevarría estudió en el Taller de Creación, Improvisación y Movimiento de Mar Navarro, Jacques LeCoq y Andrés Hernández, Roy Hart Theater. Tiene formación en esgrima escénica con el maestro Jesús Esperanza, trabajó bajo la dirección de Antonio Díaz-Florián (director del Théâtre de L'Épée de Bois de París) y estudió la Licenciatura de Economía. Ha trabajado durante muchos años en la compañía teatral Ron Lalá bajo la dirección artística de Yayo Cáceres, en permanente gira nacional e internacional (más de 1500 funciones en 20 países), y con ella ha sido finalista y ganador de numerosos premios y galardones. Asimismo, ha trabajado en numerosos montajes de teatro clásico, ha realizado trabajos de producción, locución y publicidad, y participó en el cine con el largometraje *SORDO*, dirigido por Alfonso Cortés-Cavanillas. Interpretó los personajes de Angelio y Don Sancho en *El esclavo del Demonio* de Espada de Madera.

EMMA MARCOS: Solo se han hecho dos representaciones de Mira de Amescua en un cuarto de siglo, aquella de la que formaste parte en 1999 con Espada de Madera y otra de la Máquina Real. ¿Cuál crees que es el motivo?

ÍÑIGO ECHEVARRÍA: Mira de Amescua ha sido un autor muy desconocido en nuestro país. A pesar de ser uno de los pilares más sólidos del Siglo de Oro español, loado por autores tan señeros como Cervantes o Lope, y transitando un camino tan concurrido y brillante como el siglo XVII, creo que la densidad de sus planteamientos y el atrevimiento de su discurso, en la cuna de la curia, no le hicieron ningún favor de cara a la posteridad.

E.M.: Mira de Amescua es un dramaturgo culto, teológico, con obras muy extensas, pero también tiene textos en los que sigue los preceptos de la comedia nueva lopesca que podrían subirse a cualquier escenario actual. *El esclavo del demonio*, sin embargo, es una de las piezas más largas, complejas y que, además, transmite un mensaje muy significativo en la España católica del momento que podría no entenderse ahora. ¿Por qué crees que es la única elegida por las compañías?

Í.E.: España tiene predilección por el contraste bicéfalo: el bien y el mal, la oscuridad y la luz, el amor puro y la sordidez, la culpa y la redención, el dedo acusador y la indulgencia... Sin reparar mucho en mirar hacia dentro y cuestionarse a uno mismo y dejar de poner en el afuera las tareas propias. Creo que *El esclavo del demonio* reúne toda esa complejidad y densidad con una tintura de globalidad e integridad muy atractivas. Probablemente, al catalogarse como «nuestro *Fausto* español», más la imagería dual entre lo divino y lo demoníaco, el pecado, la virtud, el perdón, la luz, la magia negra, la redención, el conocimiento sin límites, señas de identidad que pueblan nuestro ADN y nos identifican también como creadores, es caldo de cultivo muy jugoso para el juego teatral. Sumado a que un argumento en el que se tienta y consigue rendir a un representante de Dios tiene un ingrediente morbosos muy paladeable para el sector de las artes escénicas.

E.M.: ¿Crees que tiene algo que ver la recuperación del dramaturgo por parte de la investigación, por el desconocimiento de otros de sus textos?

Í.E.: Sin duda.

E.M.: Interpretaste nada menos que dos personajes en aquel montaje: Angelio y don Sancho. ¿Recuerdas la preparación que tuviste que llevar a cabo?

Í.E.: Recuerdo mucho más el personaje de Angelio; era un reto importante, tuve que trabajar mucho la voz de *ultratumba* bajo la máscara y los hábitos. Y sentía que estaba mucho más conectado con todo lo invisible, desde lo sensorial, de una forma casi natural. Fue como entrar en el imaginario universal *transtemporal*, aquí y siempre y en todos lados a la vez, como formar parte de una especie de energía colectiva. ¡Y era 1999! Aún había mucha inocencia en el mundo, en el mío, al menos... Respecto a don Sancho, recuerdo el humor, al menos desde el lugar del que se proponía ver al personaje; incluso sin ser una comedia –en el sentido humorístico de la palabra– y con sus tintes de ligereza, que siempre se encuentran en este tipo de piezas y ayudan a digerir por contraste. Recuerdo a su criado y los tándems rivales. También la representación del ridículo y la violencia.

E.M.: No he tenido la oportunidad de ver el montaje, así que me gustaría que hables sobre tus recuerdos. ¿Hubo cambios significativos con respecto al texto original? ¿Cómo fue la escenografía?

Í.E.: La adaptación fue importante, era necesario aterrizar ese lenguaje y esas formas antiguas, por supuesto respetando el original, y había que acortarlo a una duración digestible.

No recuerdo el número de representaciones; sí recuerdo que recorrimos varias plazas importantes, entre ellas el Corral de Comedias de Almagro. Recuerdo esa noche como mágica y una de las más brillantes de mi carrera a nivel energético. No se me olvidará estar en ese patio de comedias, sintiendo el peso y la densidad de la historia teatral de nuestro país, encaramado a uno de los pilares de la escenografía con la máscara de Angelio, bajo las estrellas y la luz de la luna nueva, mientras sonaban las campanas dando las once o las doce de la noche (nosotros congelábamos la representación cada vez que sonaban).

El halo del montaje era misterioso, oscuro, trascendental... Estábamos en los inicios de nuestras carreras y tomábamos todo muy en serio. ¡Y estábamos convocando y encarnando al Demonio!

La escenografía era muy sencilla, un tablado de madera a la antigua usanza donde los actores eran el eje principal del cuento de la magia que el espectador completaba en su cabeza. Había trabajo de máscaras (veneciana, clásicas de *commedia* o narices blancas), vestuarios y atrezzo menor, pero todo pasaba por la palabra y los cuadros. Las puestas en escena eran muy plásticas, por momentos estáticas, por momentos más dinámicas, siempre con una pintura en movimiento. El cartel del espectáculo era el cuadro de Goya, *Saturno devorando a su hijo*. No te digo más.

E.M.: Por último, me gustaría preguntarte por la reacción del público. ¿Recuerdas el éxito de la función? ¿Crees que otra compañía debería coger el testigo?

Í.E.: Había mucha pasión y entrega, la Espada de Madera fue un proyecto que pasaba por el compromiso absoluto, de otra manera habría sido insostenible. Creo que el público era capaz

de reconocer eso. No tengo un recuerdo claro ni de que fuera un éxito ni un fracaso, aunque sí conservo una sensación positiva.

Pienso que sería interesante que otras compañías cogieran el testigo, sí, a sabiendas de que no es un plato sencillo de cocinar. Y probablemente por eso y porque estamos inmersos en una tendencia muy comercial, incluso hablando de nuestros clásicos, no se les haya dado el espacio y la oportunidad que se merecen. Casi todo pasa a través del entretenimiento, y cada vez quedan menos compañías propiamente dichas.

Entrevista a Jesús Caballero



Jesús Caballero es licenciado en Bellas Artes y es el creador, director y productor de la compañía La Máquina Real y Los Títeres de mambrú, con más de veinte espectáculos producidos para público infantil y adulto. Inauguró La Máquina Real con la representación titiritesca de *El esclavo del Demonio*.

EMMA MARCOS: Solo se han hecho dos representaciones de Mira de Amescua en los últimos años, ambas de *El esclavo del Demonio*: la vuestra y la de Espada de Madera en 1999. ¿Cuál crees que es el motivo? ¿Qué fue lo que os llevó a hacer esta función, con la que, además, inaugurasteis la compañía en 2009?

JESÚS CABALLERO: Sinceramente, es el texto más difícil al que nos hemos enfrentado. Creo que no se lleva a escena por el desinterés general que hay de las obras hagiográficas para los directores y el público actual. Nosotros nos decidimos por esta obra por ser la más representada en los corrales de comedias durante el siglo XVII; es un espectáculo con tramas argumentales repletas de amores y traiciones, muy visual para hacer con títeres, con apariciones, fuegos artificiales, luchas en los cielos, escotillones que desvelan apariciones demoniacas, asesinatos, frailes violadores... Qué más se puede pedir a un texto teatral. También encontramos documentación de las representaciones que se realizaron de esta obra con máquina real a lo largo de los años.

E.M.: Mira de Amescua es un dramaturgo culto, teológico, con obras muy extensas, pero también tiene textos en los que sigue los preceptos de la comedia nueva lopesca que perfectamente podrían subirse a cualquier escenario actual. *El esclavo del demonio*, sin embargo, es una de sus obras más largas, difíciles y con un mensaje religioso muy significativo en la España católica de su época que podría no entenderse ahora. ¿Por qué crees que es la única elegida por las compañías? ¿Crees que tiene algo que ver la recuperación del dramaturgo por parte de la investigación, que ha podido llevar al desconocimiento de otros de sus textos?

J.C.: Sin duda Antonio Mira de Amescua fue uno de los grandes intelectuales de su época, su reconocimiento en los círculos cortesanos y teatrales estaba a la altura de los más grandes poetas de principios del siglo XVII (el propio Lope o Rojas Zorrilla lo ensalzaron en algunos de sus escritos), siendo sus obras representadas por numerosos autores de comedias, incluidos los de máquina real, quienes tomaron *El esclavo del Demonio* como el producto principal para actuar durante la Cuaresma. En vida, Mira de Amescua vio cómo se estrenaban muchas de sus obras

tanto en los corrales de comedias como en la Corte, pero a su muerte todo su teatro fue eclipsado por la fuerza de las obras de Lope y Calderón, cayendo en el olvido. Creo que nunca se le ha prestado la atención suficiente al autor granadino para estudiar y recuperar su teatro; tal vez por centrar gran parte de su producción teatral en obras teológicas y hagiográficas, de poco interés para el público actual, o por algunas críticas como las de Ángel Valbuena Prat a *El esclavo del demonio*; o por la escasa divulgación de los trabajos de investigación sobre el dramaturgo, como los realizados por Juan Manuel Villanueva; o por el poco posicionamiento en internet del extraordinario trabajo de Agustín de la Granja y la Universidad de Granada en la recuperación y catalogación de toda su obra. Todo ello hace que siga siendo un desconocido para la gran mayoría de los programadores y las compañías de teatro.

E.M.: Vuestro trabajo tiene poco que ver con el de una compañía al uso, puesto que recuperaréis un tipo de teatro popular en los siglos XVII y XVIII, el teatro de máquina real. No solo trabajáis desde el texto y la interpretación de los personajes, sino que la investigación, el diseño y confección de títeres, su manejo, su escenografía y su reflejo de los personajes son aspectos fundamentales. Además, imaginamos que tendríais que adaptar el texto para acortar su duración. ¿Puedes contarnos algo acerca del proceso que vivisteis hasta estrenar la obra?

J.C. La puesta en escena de esta obra fue un trabajo titánico. Alquilamos una nave industrial y un piso en Cuenca y estuvimos seis meses conviviendo los actores y el equipo artístico mientras construíamos la escenografía y los cincuenta títeres que participan en la obra, experimentando con las medidas del retablo y la forma de manipular, la postura y la mejor técnica para hacer las mutaciones y cambios de decorado, la interpretación en verso, la música, etc. La adaptación de la obra fue larga y muy complicada, pues un texto que en boca de un actor se sigue y entiende, cuando lo tiene que decir un títere se convierte en insoportable. Recuerdo los fantásticos versos de Angelio con Don Gil en el tercer acto; no sabíamos cómo recortar esta escena sin herir la obra de Amescua, y finalmente tuvimos que tomar la decisión de cercenar dos terceras partes de este diálogo para no aburrir al público. La obra se nos fue a 120 minutos, dos interminables horas donde unos actores estaban trabajando de rodillas para manipular los títeres de peana y otros estaban subidos en el puente trasero manipulando los títeres de vara en la cabeza sin tener contacto visual ni tampoco un segundo de descanso, pues cada actor interpretaba cinco personajes distintos.

E.M.: Sabemos que no queréis recuperar el montaje para una nueva representación porque lo pasasteis mal y los recuerdos no son muy buenos, pero ¿por qué no otro texto de Mira?

J.C.: Estuvimos valorando la posibilidad de montar *La rueda de la Fortuna*, pero la decisión de una nueva producción no solo viene del reto de poner en pie un nuevo texto de un dramaturgo; se tienen que dar una serie de coincidencias necesarias para que el trabajo se pueda acometer, como puede ser el coincidir con músicos que estén trabajando en la partitura de una obra que nos interesa, el reto escénico por su escenografía innovadora, una propuesta para participar en una coproducción con otra compañía de otro país, la invitación para estrenar en un festival internacional, etc. Si se diera alguno de estos supuestos con una obra de Mira de Amescua, rápidamente nos olvidaríamos de los momentos más duros de trabajo y nos lanzaríamos a la aventura, como nos pasó con *Lo fingido verdadero* o *Los celos hacen estrellas*. También nos

gustaría que existiera más apoyo institucional para la producción e investigación del teatro español del siglo XVII, pues es muy difícil llegar con este tipo de obras a los teatros.

E.M.: Por último, nos gustaría preguntarte por la reacción del público cuando vio la obra. A pesar de todo el esfuerzo que supuso el montaje, ¿mereció la pena?

J.C.: El día que montamos el retablo en el corral de comedias de Almagro, la máquina real encajó a la perfección en el escenario, la proximidad con el público, la buena sonoridad, la iluminación del corral, las galerías... Fue como volar al pasado, se generó una situación única, como nunca antes habíamos sentido durante una actuación, y nos dimos cuenta del porqué la máquina real triunfaba en el siglo XVII. Al terminar la actuación de *El esclavo del demonio*, el profesor Harley Erdman se acercó a hablar con nosotros y nos dijo: «me ha impresionado lo bien que suenan los versos de Mira de Amescua». Quiero decir que sí mereció la pena el esfuerzo, por eso después de quince años seguimos investigando el teatro de máquina real y produciendo nuevos espectáculos con obras del Siglo de Oro.

E.M.: ¿Crees que fue exitosa entre los espectadores que acudieron a la representación?

J.C.: Cuando actuamos nunca sabemos quién nos ve; entre el público podemos tener personas ajenas al teatro áureo que no conocen los códigos comunes en este tipo de teatro, o espectadores que no esperan ver una obra para adultos con títeres, o un catedrático de Filología Hispánica especialista en el texto que hemos adaptado y vamos a representar. Nuestro teatro se podría catalogar como de alto riesgo, no es para público generalista y puede dejar insatisfecho a una parte importante, y por eso hacemos mucha pedagogía en centros educativos y universidades, trabajamos la investigación desde las tablas para demostrar que el teatro clásico hecho con títeres para público adulto es posible y tiene interés. Notamos una respuesta más positiva cuando actuamos en festivales de teatro clásico, donde el público sabe lo que va a ver, que cuando actuamos fuera de ellos.

Capítulo 4

La cronología del teatro de Antonio Mira de Amescua

Los problemas de transmisión textual que sufrió el teatro de Mira de Amescua se reflejaron en su recepción, de tal manera que influyeron en la autoría o atribución de las obras, en su transmisión escénica a través del tiempo y, por supuesto, en su cronología, muy difícil de establecer, aunque sea de manera aproximada, debido a la falta de datos y testimonios fiables que tenemos; en consecuencia, son pocos los textos que podemos datar con exactitud: en algunos casos debemos conformarnos con una fecha hipotética, mientras que en otros ni siquiera podemos proponer una.

Vern G. Williamsen, en 1977, hizo una clasificación cronológica de las comedias amescuanas basada en los principios métricos que habían seguido anteriormente Griswold Morley y Courtney Bruerton para establecer la de Lope de Vega (1978), pero, como él mismo dice, en muchos casos las conclusiones extraídas son sugerencias, a menos que haya algo que demuestre que la obra en cuestión fuera escrita por otro poeta distinto a Mira de Amescua o en un momento diferente al indicado. Por supuesto, debemos tener en cuenta que cuando Williamsen desarrolló su trabajo, los casos de autorías falsas o desconocidas no habían sido prácticamente abordados, de modo que recogió un número de obras bastante inferior al que hoy en día podemos atribuirle a Mira, un total de cuarenta y seis títulos más cinco que incluyó en otro listado de «Doubtful Attribution» (161). Asimismo, como el investigador creía que el dramaturgo dejó de escribir tras retirarse a Guadix, utilizó como fecha *ante quem* para todas las obras 1632 (excepto para *La desgraciada Raquel*, que se atrevió a situar antes de 1635), algo que, como hemos visto, es un dato erróneo¹⁶³.

A continuación, mostramos una nueva clasificación atendiendo a los aspectos métricos descritos por Williamsen y, por tanto, las fechas por él propuestas, y añadiendo tanto las obras que él no recogió (por ejemplo, los autos sacramentales) como nuestros propios parámetros, entre ellos la fecha del testimonio más temprano, del autógrafo (si lo hay) o las noticias de representación que han llegado hasta nosotros a través de la documentación teatral, recogidas en las bases de datos CATCOM y DICAT. Se trata de dos listados: en el primero los títulos están ordenados alfabéticamente y cuentan con una descripción resumida de los datos que conocemos que podrían ayudar a esclarecer la fecha de composición, mientras que, en el segundo, en forma de tabla, hemos ordenado los títulos cronológicamente según lo descrito en el anterior, pero de forma aproximada, porque muchas fechas no son exactas, aunque sí de utilidad para hacerse una idea de las obras que pudo escribir nuestro dramaturgo en los distintos períodos de su vida.

¹⁶³ Puede verse la tabla propuesta por Williamsen en el [anexo 8](#).

1. ***La adúltera virtuosa*** (<1609): Aunque quizá no sea de Mira de Amescua, según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número cinco de su clasificación, entre *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto* y *La rueda de la Fortuna*, ambas anteriores a 1604. La única copia que se conserva es del siglo XVII, pero no tiene lugar ni fecha de impresión; sin embargo, se conserva un documento de compraventa por el cual Andrés de Claramonte adquirió la comedia en 1609 para representarla con su compañía.
2. ***Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*** (1624): se conserva un manuscrito autógrafo de 1624. Según el análisis métrico, Williamsen la había situado entre 1618 y 1621, en el número veintisiete de su clasificación.
3. ***Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*** (1621): se trata de una comedia en colaboración compuesta en 1621, aunque no se publicó hasta un año después en Madrid por Diego Flamenco.
4. ***Amor, ingenio y mujer*** (<1623): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número diecisiete de su clasificación, entre *Vida y muerte de San Lázaro* y *El clavo de Jael*, antes de 1619, pero solo podemos estar seguros de que la fecha *ad quem* es 1623, cuando Diego de Morales, *autor*, la menciona como «del Doctor Mira de Amescua».
5. ***El amparo de los hombres*** (<1613): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número doce de su clasificación, antes de *El arpa de David*, cuya fecha de composición estimada es 1610-1613, por lo que se supone anterior a 1613.
6. ***El animal profeta, San Julián*** (<1616-1631): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número veintiuno de su clasificación, entre los años 1616 y 1619. En uno de los manuscritos conservados aparece el año 1631, que también es el año de la primera edición hasta ahora conocida, en la que, además, se hace constar lo siguiente: «Representola Vallejo», seguramente refiriéndose al *autor* Manuel Vallejo, quien representó otras comedias de Mira alrededor de 1630.
7. ***El arpa de David*** (<1616): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número trece de su clasificación, entre los años 1610 y 1613. Aníbal también creyó que tuvo que componerse alrededor de estas fechas, durante la estancia de Mira en Nápoles, es decir, entre 1610 y 1616 (1925).
8. ***Bueno es callar*** (1610-1616): se conserva en un único manuscrito italiano, de manera que se ha pensado que pudo haber sido compuesta durante la estancia de Mira en Nápoles.
9. ***Los caballeros nuevos y carboneros de Francia*** (≤1603): tenemos una noticia de representación de 1602, así que tuvo que componerse alrededor de esta fecha.
10. ***El capitán Jepté*** (<1623): se representó en Lima en 1623, así que tiene que ser anterior a esta fecha.
11. ***La casa de Austria*** (1617): este auto sacramental debió de componerse para el Corpus madrileño de 1617.
12. ***La casa del tahúr*** (1616): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número veintitrés de su clasificación, entre los años 1616 y 1619, pero se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de 1616.
13. ***Cautela contra cautela*** (1616-1622): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número veinticuatro de su clasificación, entre los años 1616 y 1621. Entre octubre

- de 1622 y febrero de 1623 la representó Cristóbal de Avendaño en el Cuarto de la Reina a nombre de Tirso de Molina, de modo que 1622 sería su fecha *ad quem*.
14. ***El cisne de Alejandría*** (<1620): debió de componerse antes de 1620, año en que el autor Cristóbal Ortiz vendió a su compañero Juan Bautista Valenciano dieciocho comedias, esta entre ellas.
 15. ***El clavo de Jael*** (<1619): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número dieciocho de su clasificación, entre *Amor, ingenio y mujer* y *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, antes de 1619.
 16. ***El conde Alarcos*** (≤1602): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y seis de su clasificación, antes de 1632, pero se conserva una noticia de representación de 1602.
 17. ***La confusión de Hungría*** (<1626): según el análisis métrico, Williamsen la consideró una de las primeras obras de Mira y la situó en el número uno de su clasificación. Sin embargo, el tema es muy similar al de *El palacio confuso*, con la que también coincide en ambientación, por lo que creemos más conveniente situarla alrededor de 1626.
 18. ***La conquista de las Malucas*** (<1624): formaba parte del repertorio de Juan Jerónimo Valenciano en 1624.
 19. ***Cuatro milagros de amor*** (1603-1631): la fecha de composición se fijó a partir de una serie de documentos entre 1629 y 1631; dichos documentos son una reiterada mención en el texto de las fiestas celebradas en Madrid por el bautismo del príncipe Baltasar, cuya escritura correspondería a los primeros meses de 1630, y una cita de Caderón en *No hay burlas con el amor*, fechada entre 1631-32. Sin embargo, en enero de 1603 el autor Antonio de Heredia vendió a Pedro de Valdés catorce comedias, tres de ellas de Mira: *El rey Alfonso*, *El milagro de amor* y *La bella poeta*. ¿Son *Milagro de amor* y *Cuatro milagros de amor* dos comedias diferentes? Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y cinco de su clasificación, entre *La Fénix de Salamanca* y *No ha dicha ni desdicha hasta la muerte*.
 20. ***La desgraciada Raquel*** (>1634): es posible que Mira escribiera esta comedia una vez retirado en Guadix, puesto que su fuente inmediata podría ser el poema épico *Alfonso VIII, rey de Castilla, príncipe perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa o Raquel, hebrea, muerta por el furor de los vasallos*, de Luis de Ulloa Pereira; este poema se publicó en 1643, pero lo normal es que hubiera circulado manuscrito tiempo antes, quizá desde 1634. Williamsen la situó entre las últimas comedias de Mira, en el número cuarenta y dos de su clasificación.
 21. ***Las desgracias del rey don Alfonso el casto*** (1598-1603): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número cuatro de su clasificación, antes de 1603. Debió de componerse entre septiembre de 1598, año en que tiene lugar la toma de posesión del reinado de Felipe III, la cual se cita en uno de sus versos, y enero de 1603, fecha en la que el autor Antonio de Heredia vendió a Pedro de Valdés catorce comedias, tres de ellas de Mira: *El rey Alfonso*, *El milagro de amor* y *La bella poeta*.
 22. ***El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*** (1625): se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de 1625. Está en el número treinta de la clasificación de Williamsen.

23. ***El erario y monte de la piedad*** (1627-1628): los erarios y montes de piedad fueron unos proyectos de banca pública impulsados por el Conde-duque de Olivares con el fin de acabar con la grave crisis económica de España en el primer tercio del siglo XVII, los cuales no se concretaron hasta 1627 con la fundación de las Diputaciones Generales para el Consumo de la Moneda de Vellón. El auto debió de ser compuesto entre 1627 y 1628, durante el corto período de existencia de estos proyectos (Fernández Labrada, 2007).
24. ***El esclavo del demonio*** (1605-1612): Valbuena Prat situó su composición entre 1604 y 1605, mientras que Castañeda remontó su composición siete años antes de su primera representación conocida y su edición *princeps*, ambas de 1612, de modo que la situó en 1605. Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el séptimo lugar de su clasificación, antes de 1605.
25. ***Examinarse de rey*** (1616-1635): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número veintiséis de su clasificación, entre los años 1616 y 1621. Desconocemos la fecha *a quo*, pero en 1635 la comedia pertenecía a la compañía de Juan Martínez.
26. ***La fe de Hungría*** (1626): este auto sacramental debió de escribirse para las fiestas que se celebraron en 1626 con motivo de la boda de la infanta María, hermana de Felipe IV, con el heredero de la corona auto-húngara.
27. ***La Fénix de Salamanca*** (<1629): Cotarelo propuso 1607-1610, pero según el análisis métrico, Williamsen la situó en torno a 1629, en el número treinta y tres de su clasificación. Creemos más acertada la propuesta de Williamsen, puesto que, por algunas alusiones a costumbres italianas, debió de componerse después de la estancia de Mira en Nápoles.
28. ***El galán secreto*** (\leq 1605): fue representada en 1605 en el corral de comedias de Salamanca por la compañía de Luis de Vergara.
29. ***Galán, valiente y discreto*** (1629-1632): debió de componerse entre 1629 y 1632, puesto que tiene un soneto perteneciente a *El príncipe constante* de Calderón (1629) y se representó ante los Reyes en 1632 por la compañía de Francisco López. Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y siete de su clasificación, después de 1629.
30. ***La guarda cuidadosa*** (1625): este auto sacramental debió de ser compuesto para el Corpus madrileño de 1625, ya que Mira se lo vendió al autor Tomás Fernández de Cabredo nada más escribirlo.
31. ***El heredero*** (1616): también conocido como *La viña*, fue un auto sacramental escrito para el Corpus valenciano de 1616.
32. ***La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla*** (<1603): también conocida como *La bella poeta*. En enero de 1603 el autor Antonio de Heredia vendió a Pedro de Valdés catorce comedias, tres de ellas de Mira: *El rey Alfonso*, *El milagro de amor* y *La bella poeta*.
33. ***Hero y Leandro*** (1629): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y dos de su clasificación, entre *El ejemplo mayor de la desdicha* y *La Fénix de Salamanca*, antes de 1629. En *La dama duende* de Calderón se hace referencia al estreno de esta comedia, que debió de ser en los Carnavales de 1629.

34. ***La hija de Carlos V*** (<1630): no podemos establecer una fecha de composición aproximada para esta comedia. Según el análisis métrico, Williamsen la situó entre las últimas comedias de Mira antes de su marcha a Guadix, en el número cuarenta y cinco de su clasificación, pero, como Cotarelo, no creemos que sea una obra de madurez.
35. ***El hombre de mayor fama*** (<1603): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1603, entre las primeras comedias de Mira, en el número tres de su clasificación.
36. ***El ingrato*** (1616-1629): debió de componerse entre 1616, cuando el dramaturgo accitano regresó de Nápoles y se instaló en la Corte madrileña, y 1628-29, fecha del documento del hospital valenciano y de la publicación de la colección espuria de comedias atribuidas a Lope.
37. ***La Inquisición*** (1624): este auto sacramental debió de ser compuesto para el Corpus madrileño de 1624, como se afirma en el manuscrito 14785 de la BNE.
38. ***La jura del Príncipe*** (>1632): debió de ser compuesta alrededor de 1632, año en el que tuvo lugar la ceremonia de juramento del príncipe Baltasar.
39. ***Las lises de Francia*** (<1603): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1603, entre las primeras comedias de Mira, en el número dos de su clasificación.
40. ***Lo que le toca al valor*** (<1644): tiene censuras de 1644, fecha *ante quem*.
41. ***Lo que no es casarse a gusto*** (<1632): según al análisis métrico, Williamsen la situó junto a *La desgraciada Raquel*, en el número cuarenta y uno de su clasificación, antes de 1632.
42. ***Lo que puede el oír misa*** (1610-1621): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número veintiuno de su clasificación, entre los años 1616 y 1621. Es una comedia que podría estar inspirada en el auto *La devoción de la misa* de Luis Vélez de Guevara, compuesto alrededor de 1604 y 1610, pero es solo una suposición (Arellano, 2010).
43. ***Lo que puede una sospecha*** (<1632): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1632, en el número cuarenta de su clasificación. En 1636 se ordenó un pago al autor Alonso de Olmedo por haberlas representado, pero se desconoce la fecha en que lo hizo.
44. ***La manzana de la discordia y robo de Helena*** (<1620): se trata de una comedia en colaboración. Se conserva una noticia de representación de 1620.
45. ***El mártir de Madrid*** (1619): se trata de una comedia en colaboración que, según el análisis métrico, Williamsen situó en el número quince de su clasificación, antes de 1619. Se conserva un manuscrito autógrafo de 1619.
46. ***Los mártires del Japón*** (<1602): fue representada en 1602 por la compañía de los Españoles o La Española.
47. ***El más feliz cautiverio y los sueños de José*** (>1630): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número cuarenta y seis de su clasificación, después de 1630. Sin embargo, recordemos que el texto conservado es una reescritura.
48. ***La mayor soberbia humana de Nabucodonosor***: no puede saberse la fecha de composición de este auto, ya que el único dato que ha llegado hasta nosotros es su publicación en una colección de autos de 1664.
49. ***La mesonera del cielo*** (1620-1632): según el análisis métrico, Williamsen la situó entre las últimas comedias de Mira, entre 1620 y 1632, en el número cuarenta y tres de su clasificación.

50. *Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche* (1627): este auto sacramental debió de ser compuesto para el Corpus valenciano de 1627.
51. *El nacimiento de Nuestro Señor*: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto, ya que el único dato que ha llegado hasta nosotros es su publicación en una colección de autos de 1655.
52. *Nardo Antonio, bandolero* (<1628): en un documento notarial escrito en latín con la relación bibliográfica en catalán, fechado el 14 de junio de 1628, el cómico Hieroni Almella donó varias comedias como garantía de una deuda, entre ellas esta de Mira.
53. *El negro del mejor amo* (<1631): la edición *princeps* de esta comedia es de 1631, mientras que la primera noticia de representación es de 1643; se desconoce, por tanto, la fecha de composición.
54. *No hay burlas con las mujeres* (>1621): aunque se desconoce la fecha de composición, tuvo que ser posterior a 1621 porque cita a Felipe IV como rey activo. Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y nueve de su clasificación, antes de 1632.
55. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (1628): se conserva un manuscrito parcialmente autógrafo de 1628. Está en el número treinta y cuatro de la clasificación de Williamsen.
56. *No hay reinar como vivir* (<1625): según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número treinta y uno de su clasificación, antes de 1629. Andrés de la Vega hizo una representación particular de esta comedia en 1625, así que tuvo que componerse antes de esta fecha.
57. *Nuestra Señora de los Remedios*: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto, que solo se conserva en dos manuscritos del siglo XVII sin fecha.
58. *Obligar contra su sangre* (<1638): tiene censura de 1638 y debió de componerse antes de *La desgraciada Raquel*, que suponemos anterior a 1634. Según el análisis métrico, Williamsen la situó después de 1630, en el número cuarenta y cuatro de su clasificación.
59. *El palacio confuso* (1621-1628): según el análisis métrico, Williamsen la situó entre 1621 y 1624, en el número veintiocho de su clasificación. Efectivamente, se conoce la existencia de un documento que atestigua que Jerónimo Almella dejó al cajero del hospital dueño del teatro de la Olivera, como garantía de una deuda, algunas comedias, entre las que figuraba esta. Puesto que este documento hace referencia al año 1628 y la edición *princeps* conocida es de 1629, tuvo que componerse en la década de los 20.
60. *El pastor lobo y cabaña celestial* (1624): podría tratarse del auto *El parto lobo* representado en el Corpus sevillano de 1624.
61. *Los pastores de Belén*: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto, que solo se conserva en dos manuscritos del siglo XVII sin fecha.
62. *Pedro Telonario* (<1630): este auto fue representado en el Corpus de Medina del Campo (Valladolid) en 1630.
63. *Pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* (>1604): se trata de una comedia en colaboración. Según Cotarelo, debió de ser compuesta alrededor de 1638, pero podría ser anterior, puesto que el exorcismo que relata ocurrió en 1604.

64. ***Polifemo y Circe*** (1630): se trata de una comedia en colaboración. Aparece fechada en 1630 por Pérez de Montalbán al finalizar la jornada que él escribió.
65. ***El primer conde de Flandes*** (≤ 1605): en el manuscrito que se conserva figura «24 de noviembre de 1616 años», pero se trata de la fecha de la copia y no de composición, puesto que la representó Diego López de Alcaraz en 1605 en el corral de Salamanca. Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número ocho de su clasificación, antes de 1626.
66. ***El Príncipe de la Paz y transformaciones de Celia***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto, cuyo único manuscrito conservado no tiene fecha.
67. ***Los prodigios de la vara y capitán de Israel*** (< 1619): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1619, en el número diecinueve de su clasificación, entre *El clavo de Jael y Vida y muerte de la monja de Portugal*.
68. ***Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*** (< 1624): debió de componerse antes de 1624, fecha de la segunda parte. Está en el número veintisiete de la clasificación de Williamsen.
69. ***Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*** (1605-1634): según el análisis métrico, Williamsen las situó entre 1605 y 1610, en los números nueve y diez de su clasificación. Se publicaron en 1634 en una *Parte* facticia de Lope de Vega.
70. ***Las pruebas de Cristo*** (1631): este auto debió de componerse para el Corpus sevillano de 1631.
71. ***La reina Sevilla, infanta vengadora*** (< 1632): según el análisis métrico, Williamsen la situó junto a *Lo que puede una sospecha* y *Lo que no es casarse a gusto*, anterior a 1632, pero, como las noticias de representación que tenemos son muy tardías, no podemos establecer una fecha de composición aproximada.
72. ***El rico avariento*** (≤ 1640): este auto sacramental se representó en el Corpus madrileño de 1640.
73. ***La rueda de la Fortuna*** (1602): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1604, en el número seis de su clasificación. Fue estrenada en Granada en 1602 por Alonso Riquelme.
74. ***La segunda Magdalena y sirena de Nápoles***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para esta comedia, cuyo único testimonio conservado es una suelta de 1674-75.
75. ***La tercera de sí misma*** (1617): aunque el manuscrito que empleó la compañía de Juan Bautista Valenciano lleva la fecha de 1622, esta comedia debió de componerse unos años antes, alrededor 1617, cuando la compañía contaba con dos actrices de primera, para quienes fue concebida. Según el análisis métrico, Williamsen la situó en el número catorce de su clasificación, antes de 1619.
76. ***El tercero de su dama***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para esta comedia, cuyo único testimonio es una suelta sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.
77. ***La Universal Redención***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto. El único dato que tenemos es su representación en el Corpus vallisoletano de 1687.

78. ***La venida del Anticristo***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para este auto, que solo se conserva en un manuscrito sin fecha.
79. ***La ventura de la fea***: no podemos establecer una fecha de composición aproximada para esta comedia, que solo se conserva en testimonios sin fecha o tardíos, del siglo XVIII.
80. ***Vida y muerte del falso profeta Mahoma*** (<1642): no podemos establecer una fecha de composición aproximada para esta comedia, que solo se conserva a nombre de Tirso de Molina en una colección de comedias de 1642, fecha *ad quem*.
81. ***Vida y muerte de la monja de Portugal*** (<1619): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1619, en el número veinte de su clasificación.
82. ***Vida y muerte de San Lázaro*** (≤1604): según el análisis métrico, Williamsen la situó antes de 1619, pero parece que fue estrenada por Nicolás de los Ríos en 1604 o poco antes.

Título	Fecha aproximada de composición	Fecha propuesta por Williamsen según el análisis métrico (número en la clasificación)
<i>Las desgracias del rey don Alfonso el Casto</i>	1598-1603	<1603 (4)
<i>El conde Alarcos</i>	≤1602	<1632 (36)
<i>Los mártires del Japón</i>	≤1602	–
<i>La rueda de la Fortuna</i>	1602	<1604 (6)
<i>La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla</i>	<1603	–
<i>El hombre de mayor fama</i>	<1603	<1603 (3)
<i>Las lises de Francia</i>	<1603	<1603 (2)
<i>Los caballeros nuevos y carboneros de Francia</i>	≤1603	–
<i>Cuatro milagros de amor</i>	1603-1631	1629-1631 (35)
<i>Vida y muerte de San Lázaro</i>	≤1604	–
<i>El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos</i>	>1604	–
<i>El galán secreto</i>	≤1605	–
<i>El primer conde de Flandes</i>	≤1605	<1616 (8)
<i>El esclavo del demonio</i>	1605-1612	<1605 (7)
<i>Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera</i>	1605-1634	1605-1610 (9-10)
<i>La adúltera virtuosa</i>	<1609	<1604 (5)
<i>Bueno es callar</i>	1610-1616	–
<i>Lo que puede el oír misa</i>	1610-1621	1616-1621 (25)
<i>El amparo de los hombres</i>	<1613	<1613 (12)
<i>El arpa de David</i>	<1616	1610-1613 (13)
<i>La casa del tahúr</i>	1616	1616-1619 (23)
<i>El heredero</i>	1616	–
<i>Cautela contra cautela</i>	1616-1622	1616-1621 (24)
<i>El ingrato</i>	1616-1629	–
<i>El animal profeta, San Julián</i>	1616-1631	1616-1619 (21)
<i>Examinarse de rey</i>	1616-1635	1616-1621 (26)
<i>La casa de Austria</i>	1617	–
<i>La tercera de sí misma</i>	1617	<1619 (14)
<i>El clavo de Jael</i>	<1619	<1619 (18)
<i>Los prodigios de la vara y capitán de Israel</i>	<1619	<1619 (19)
<i>Vida y muerte de la monja de Portugal</i>	<1619	<1619 (20)
<i>El mártir de Madrid</i>	1619	<1619 (15)

<i>El cisne de Alejandría</i>	<1620	–
<i>La manzana de la discordia y robo de Helena</i>	<1620	–
<i>La mesonera del cielo</i>	1620	1620-1632 (43)
<i>Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza</i>	1621	–
<i>No hay burlas con las mujeres</i>	>1621	<1632 (39)
<i>El palacio confuso</i>	1621-1628	1621-1624 (28)
<i>Amor, ingenio y mujer</i>	<1623	<1619 (17)
<i>El capitán Jepté</i>	<1623	–
<i>La conquista de las Malucas</i>	<1624	–
<i>Próspera fortuna de don Álvaro de Luna</i>	<1624	1618-1621 (27)
<i>Adversa fortuna de don Álvaro de Luna</i>	1624	1618-1621 (29)
<i>La Inquisición</i>	1624	–
<i>El pastor lobo y cabaña celestial</i>	1624	–
<i>No hay reinar como vivir</i>	<1625	<1629 (31)
<i>El ejemplo mayor de la desdicha</i>	1625	1625 (30)
<i>La guarda cuidadosa</i>	1625	–
<i>La confusión de Hungría</i>	<1626	<1603 (1)
<i>La fe de Hungría</i>	1626	–
<i>Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche</i>	1627	–
<i>El erario y monte de la piedad</i>	1627-1628	–
<i>No hay dicha ni desdicha hasta la muerte</i>	1628	1628 (34)
<i>Nardo Antonio, bandolero</i>	<1628	–
<i>La Fénix de Salamanca</i>	<1629	1629 (33)
<i>Hero y Leandro</i>	1629	<1629 (32)
<i>Galán, valiente y discreto</i>	1629-1632	>1629 (37)
<i>La hija de Carlos V</i>	<1630	<1632 (45)
<i>Pedro Telonario</i>	<1630	–
<i>Polifemo y Circe</i>	1630	–
<i>El más feliz cautiverio y los sueños de José</i>	>1630	>1630 (46)
<i>El negro del mejor amo</i>	<1631	–
<i>Las pruebas de Cristo</i>	1631	–
<i>Lo que no es casarse a gusto</i>	<1632	<1632 (41)
<i>Lo que puede una sospecha</i>	<1632	<1632 (40)
<i>La reina Sevilla, infanta vengadora</i>	<1632	–
<i>La jura del Príncipe</i>	>1632	–

La cronología del teatro de Antonio Mira de Amescua

<i>La desgraciada Raquel</i>	>1634	<1635 (42)
<i>Obligar contra su sangre</i>	<1638	>1630 (44)
<i>El rico avariento</i>	≤1640	–
<i>Vida y muerte del falso profeta Mahoma</i>	<1642	–
<i>Lo que le toca al valor</i>	<1644	–
<i>La mayor soberbia humana de Nabucodonosor</i>	¿?	–
<i>El nacimiento Nuestro Señor</i>	¿?	–
<i>Nuestra Señora de los Remedios</i>	¿?	–
<i>Los pastores de Belén</i>	¿?	–
<i>El Príncipe de la Paz y transformaciones de Celia</i>	¿?	–
<i>La segunda Magdalena y sirena de Nápoles</i>	¿?	–
<i>El tercero de su dama</i>	¿?	–
<i>La Universal Redención</i>	¿?	–
<i>La venida del Anticristo</i>	¿?	–
<i>La ventura de la fea</i>	¿?	–

Capítulo 5

Catálogo

5.1. Principios bibliográficos; criterios organizativos y descriptivos

Dado que el balance del repertorio dramático conservado y atribuido a Antonio Mira de Amescua se llevó a cabo en el primer capítulo de este trabajo, en la presente introducción nos limitamos a exponer los criterios seguidos para la elaboración del catálogo del teatro del dramaturgo, que tiene como base la bibliografía que Aurelio Valladares Reguero preparó en el año 2004 y el corpus de textos reunido por Agustín de la Granja y su antiguo grupo de investigación, *Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, en los doce volúmenes del *Teatro completo amescuano* (2001-2012). El modelo seguido, aunque con razonables diferencias, es el propuesto en la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* por Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos (2007). La novedad que aportamos respecto a los estudios pasados es doble: por un lado, la revisión autorial de los títulos gracias a las nuevas herramientas informáticas con las que nuestros predecesores no contaban; sin embargo, no hemos establecido una clasificación por autoría dudosa, segura, en colaboración, etc., algo que ya hicimos antes, sino que solamente hemos separado las obras que consideramos con pocas posibilidades de pertenecer a Mira. Por otro lado, la utilidad digital del catálogo, pensado como futuro instrumento de consulta virtual.

El objetivo principal de nuestra bibliografía es ofrecer a un posible destinatario interesado en Mira de Amescua o en nuestro teatro clásico una información clara, pero concisa, de cada una de las obras dramáticas que podrían ser del poeta porque alguna vez se han relacionado con él. Los títulos están ordenados alfabéticamente y normalizados ortográficamente; para contemplar también las variantes que ofrecen muchos de ellos, las hemos añadido referenciadas al título que consideramos principal y que es el descrito.

En cada una de las obras aparecerá primero el manuscrito autógrafo, si lo hubiera, seguido de otros manuscritos, de las sueltas, de las colecciones y de las ediciones modernas, todos ellos en orden cronológico; son las sueltas, que constituyen buena parte del grosor de la bibliografía, las que más confusión plantean, constituyendo un «problema bibliográfico» que por el momento nos sentimos incapaces de subsanar; sin embargo, hemos procurado describirlas lo mejor posible con los datos de que disponemos. Asimismo, el catálogo incluye el enlace a los testimonios que hemos encontrado escaneados en distintas bibliotecas y a las ediciones modernas digitales o digitalizadas, con la finalidad de ejemplificar la información aportada y de conectar el trabajo con la era digital en la que actualmente nos encontramos y que ha constituido una nueva forma de trabajar y abordar la filología. En cuanto a las bibliotecas en las que se encuentran los ejemplares y sus firmas, la mayoría las hemos tomado del trabajo de Valladares, añadiendo aquellas que él no incluyó porque aún no se habían localizado o porque correspondían a un título que él no incorporó en su momento. Así, cada entrada está compuesta por los siguientes campos:

- Título principal o alternativo
- Género
- Información autorial tradicional y propuesta por los análisis estilométricos de ETSO y la investigación analógica.
 - Número de orden, a partir del cual se hará referencia al testimonio en los índices.

En el caso de los testimonios antiguos se añade la siguiente información:

- Referencia bibliográfica del testimonio, sin abreviar (tipología, lugar, editorial o imprenta –en el caso de los impresos– y año).
- Transcripción del título original del testimonio, normalizado ortográficamente, seguido de la información codicológica (paginación, medidas) y otros datos de interés.
- Ejemplares: se aducen las ciudades y los nombres abreviados de las bibliotecas que los custodian junto con las firmas topográficas que en ellas tienen. Cuando se han conservado varios ejemplares en una misma biblioteca, se han separado mediante coma, en diferentes bibliotecas de la misma ciudad mediante punto y coma, y en distintas ciudades y bibliotecas mediante punto.
- Enlace al ejemplar digitalizado en caso de haberlo.

En cuanto a las entradas de las ediciones modernas, pueden distinguirse porque comienzan con la abreviatura «ed.» o «eds.» de editor o editores, sus nombres y la fecha de edición.

Asimismo, están separadas del resto de entradas aquellas correspondientes a los testimonios o ediciones atribuidas a otros dramaturgos y las refundiciones. Las adaptaciones y traducciones, por su parte, están señaladas en cada uno de los casos.

Los índices de este catálogo se corresponden con «géneros dramáticos», «bibliotecas citadas», «ejemplares conservados en bibliotecas», «colecciones», «manuscritos», «suestras con número de serie», «refundiciones, traducciones y adaptaciones», «lugares de impresión y venta de ediciones», «impresores, editores y libreros», «tesis doctorales» y «cronológico».

Para concluir, queremos insistir en la estructura abierta del catálogo, aspecto que también está relacionado con su carácter informático. Dado que la atribución de textos es algo que se seguirá estudiando, la digitalización de ejemplares está en proceso y, con ella, el análisis de las sueltas podrá ir precisándose, ni mucho menos podemos dar esta clasificación bibliográfica por concluida, sino más bien por inconclusa, preparada para ir completándose con el paso del tiempo y el avance de las investigaciones.

5.2. Testimonios conservados y ediciones modernas. Catálogo alfabético de títulos

5.2.1. Índices

Índice de géneros dramáticos

Autos sacramentales

La adúltera perdonada: 623

La casa de Austria: 72-76

El divino Jasón: 624

El erario y monte de la piedad: 189-194

La fe de Hungría: 235-239

La guarda cuidadosa: 286-287

El heredero: 288-293

La Inquisición: 316-322

La jura del Príncipe: 323-327

La mayor soberbia humana de Nabucodonosor: 385-387

Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche: 401-406

Nacimiento de Nuestro Señor: 407-425

Nuestra Señora de los Remedios: 464-468

El pastor lobo y cabaña celestial: 488-496

Los pastores de Belén: 497-500

Pedro Telonario: 501-508

El príncipe de la Paz y transformaciones de Celia: 528-532

Las pruebas de Cristo: 549-554

El rico avariento: 571-575

La Universal Redención: 598-601

Comedias

La adúltera virtuosa: 1-5

Adversa fortuna de don Álvaro de Luna: 6-13

Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera: 14-19

Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete: 20-23

Amor, ingenio y mujer: 24-31

- El amparo de los hombres*: 32-36
El animal profeta San Julián: 37-59
El arpa de David: 60-63
Bueno es callar: 64-67
El caballero sin nombre: 630-631
Los caballeros nuevos y carboneros de Francia: 68
El capitán Jepté: 69-71
La casa del tahúr: 77-83
Cautela contra cautela: 84-95
Los celos de Rodamonte: 630-631
El cisne de Alejandría: 96-100
El clavo de Jael: 101-105
El conde Alarcos: 106-127
La confusión de Hungría: 128-132
La conquista de las Malucas: 133-136
Cuatro milagros de amor: 137-140
La desgraciada Raquel: 141-154
Las desgracias del rey don Alfonso el Casto: 155-158
El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario: 159-188
El esclavo del demonio: 195-228
Examinarse de rey: 229-234
La Fénix de Salamanca: 240-253
Fortunas trágicas del Duque de Memoransi: 632-635
El galán secreto: 254-260
Galán, valiente y discreto: 161-285
La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla: 294-295
Hero y Leandro: 296-301
La hija de Carlos V: 302-308
El hombre de mayor fama: 309-312
El ingrato: 313-315
Las lises de Francia: 328-332
La loca del cielo: 636-637
Lo que le toca al valor: 333-340
Lo que no es casarse a gusto: 341-345

- Lo que puede el oír misa:* 346-354
Lo que puede una sospecha: 355-358
La manzana de la discordia y robo de Helena: 363-365
El Marqués de las Navas: 640-644
El mártir de Madrid: 364-371
Los mártires del Japón: 372-375
El más feliz cautiverio y los sueños de José: 376-384
El mejor tutor es Dios: 625-626
La mesonera del cielo: 388-400
Nardo Antonio, bandolero: 426-429
El negro del mejor amo: 430-445
No hay burlas con las mujeres: 446-450
No hay dicha ni desdicha hasta la muerte: 451-459
No hay reinar como vivir: 460-463
Obligar contra su sangre: 469-477
El palacio confuso: 478-487
El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos: 509-517
Polifemo y Circe: 518-522
El primer conde de Flandes: 523-527
Los prodigios de la vara y capitán de Israel: 533-536
Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos: 537-542
Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera: 543-548
La reina Sevilla, infanta vengadora: 555-570
La rueda de la Fortuna: 576-588
El santo sin nacer y mártir sin morir: 648-650
La segunda Magdalena y sirena de Nápoles: 589-590
La tercera de sí misma: 591-595
El tercero de su dama: 596-597
La venida del Anticristo: 602-603
La ventura de la fea: 604-610
Vida y muerte del falso profeta Mahoma: 611
Vida y muerte de la monja de Portugal: 612-616
Vida y muerte de San Lázaro: 617-622
Ya anda la de Mazagatos: 627-629

Loas

Loa del auto sacramental *El heredero*: 359

Loa: 360-362

Entremeses

Los sacristanes: 645-647

Bibliotecas citadas

Almagro, *MNT*: Biblioteca del Museo Nacional del Teatro
Austin, *UTL*: Biblioteca de la Universidad de Texas
Barcelona, *BC*: Biblioteca de Cataluña
Barcelona, *BIT*: Biblioteca del Instituto del Teatro
Barcelona, *BUB*: Biblioteca de la Universidad de Barcelona
Barcelona, *IMH*: Instituto Municipal de Historia
Berlín, *SB*: *Staatsbibliothek*
Bologna, *BUB*: Biblioteca de la Universidad de Bologna
Boston, *PL*: Biblioteca Pública
Bressanone, *AN*: Biblioteca de Abbazia di Novacella
California, *BL*: *The Bancroft Library*
California, *UC*: *University of California*
Cambridge, *UL*: Biblioteca de la Universidad de Cambridge
Chapel Hill, *BUNC*: Biblioteca de la Universidad de *North Carolina*
Ciudad Real, *BUCLM*: Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha
Coimbra, *BGU*, *LUT*: Biblioteca General Universitaria, *Livraria Visconde da Trindade*
Columbia, *UM*: *University of Missouri*
Columbus, *OSUL*: *Ohio State University Library*
Ferrara, *BA*: Biblioteca Ariostea
Filadelfia, *BUP*: Biblioteca de la Universidad de Pennsylvania
Florencia, *BM*: Biblioteca *Marucelliana*
Florencia, *BNCF*: Biblioteca Nacional Central de Florencia
Friburgo, *BUF*: Biblioteca de la Universidad de Friburgo
La Haya, *KB*: *Koninklijke Bibliothek*
Lisboa, *BNP*: Biblioteca Nacional
Londres, *BM*: *British Museum*
Londres, *LL*: *London Library*
Lyon, *BM*: Biblioteca Municipal
Madrid, *BHM*: Biblioteca Histórica Municipal
Madrid, *BNE*: Biblioteca Nacional
Madrid, *RAE*: Real Academia Española
Madrid, *RB*: Real Biblioteca de Palacio
Madrid, *UCM*: Biblioteca de la Universidad Complutense

Milán, *BA*: Biblioteca Ambrosiana
Módena, *BE*: Biblioteca Estense
Múnich, *BSB*: *Bayerische Staatsbibliothek*
Nueva York, *HSA*: *Hispanic Society of America*
Nueva York, *PL*: Biblioteca Pública de Nueva York
Oviedo, *BUO*: Biblioteca de la Universidad de Oviedo
París, *BA*: Biblioteca del Arsenal de París (colecc. Rondel)
París, *BM*: Biblioteca Mazarino
París, *BNF*: Biblioteca Nacional
París, *BSG*: Biblioteca *Sainte Geneviève*
Parma, *BP*: Biblioteca Palatina
Roma, *AL*: Biblioteca de la *Accademia dei Lincei*
Roma, *BAV*: Biblioteca Apostólica Vaticana
Roma, *BNCR*: Biblioteca Nacional Central de Roma
Salamanca, *Universitaria*: Biblioteca de la Universidad de Salamanca
Santander, *BMP*: Biblioteca Menéndez Pelayo
Santiago de Copostela, *BUS*: Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela
Sevilla, *BH*: Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla
Toledo, *BPT*: Biblioteca Pública
Toronto, *BUT*: Biblioteca de la Universidad de Toronto
Valencia, *BUV*: Biblioteca de la Universidad de Valencia
Venecia, *BM*: Biblioteca Marciana
Viena, *ON*: Biblioteca Nacional
Washington, *CUA*: Biblioteca de la *Catholic University of America*
Wayne, *WSU*: Biblioteca de la Universidad del Estado de Wayne

Índice de ejemplares conservados en bibliotecas

Almagro, *MNT*: -115-; -152-; -177-; -274-; -377-; -394-; -565-; -582-.

Austin, *UTL*: -152-; -395-; -396-.

Barcelona, *BC*: -152-; -153-; -179-; -188-; -302-; -396-; -447-; -582-; -642-.

Barcelona, *BIT*: -6-; -12-; -31-; -55-; -57-; -107-; -108-; -109-; -116-; -160-; -170-; -173-; -174-; -178-; -182-; -183-; -184-; -186-; -205-; -240-; -242-; -255-; -256-; -258-; -259-; -271-; -275-; -290-; -291-; -311-; -329-; -334-; -335-; -337-; -338-; -339-; -340-; -349-; -355-; -362-; -385-; -388-; -395-; -396-; -401-; -407-; -421-; -424-; -431-; -436-; -437-; -439-; -440-; -454-; -471-; -472-; -478-; -511-; -514-; -540-; -552-; -558-; -563-; -564-; -565-; -583-; -589-; -595-; -608-; -613-; -620-; -625-; -626-; -631-; -634-; -642-; -644-; -647-; -650-.

Barcelona, *BUB*: -275-; -453-; -527-; -642-.

Barcelona, *IMH*: -12-; -540-.

Berlín, *SB*: -12-; -155-; -179-; -181-; -197-; -263-; -540-; -577-.

Bolonia, *BUB*: -155-; -165-; -197-; -255-; -334-; -338-; -355-; -431-; -577-.

Boston, *PL*: -51-; -106-; -115-; -120-; -141-; -146-; -147-; -152-; -166-; -181-; -182-; -184-; -187-; -199-; -240-; -243-; -255-; -259-; -268-; -276-; -277-; -289-; -290-; -334-; -338-; -355-; -359-; -361-; -362-; -385-; -401-; -407-; -431-; -439-; -442-; -446-; -478-; -509-; -550-; -552-; -571-; -582-; -595-; -613-; -620-; -441-; -479-; -484-; -486-; -487-.

Bressanone, *AN*: -155-; -197-.

California, *BL*: -58-.

California, *UC*: -50-; -53-.

Cambridge, *UL*: -118-; -153-; -165-; -170-; -181-; -182-; -263-; -395-; -425-; -443-; -471-; -582-.

Chapel Hill, *BUNC*: -53-; -116-; -117-; -182-; -187-; -259-; -267-; -271-; -275-; -311-; -356-; -381-; -382-; -395-; -424-; -439-; -443-; -454-; -471-; -570-; -583-.

Ciudad Real, *BUCLM*: -53-; -54-; -124-; -177-; -182-; -183-; -640-; -642-; -643-.

Coimbra, *BGU, LUT*: -205-.

Columbia, *UM*: -126-; -636-.

Columbus, *OSUL*: -116-; -128-; -153-; -182-; -259-; -271-; -381-; -395-; -424-; -437-.

Ferrara, *BA*: -165-.

Filadelfia, *BUP*: -45-; -99-; -168-; -255-; -380-; -426-; -484-; -589-.

Florenca, *BM*: -31-; -625-; -631-; -650-.

Florenca, *BNCF*: -178-; -197-.

Friburgo, *BUF*: -12-; -165-; -182-; -263-; -540-; -561-; -625-.

La Haya, *KB*: -170-.

Lisboa, *BNP*: -112-; -268-; -441-; -472-.

Londres, *BM*: -44-; -49-; -53-; -102-; -106-; -110-; -117-; -147-; -152-; -153-; -155-; -159-; -179-; -181-; -182-; -197-; -198-; -240-; -255-; -258-; -271-; -274-; -289-; -290-; -334-; -338-; -339-; -341-;

-349-; -355-; -359-; -361-; -362-; -385-; -391-; -395-; -401-; -407-; -431-; -433-; -435-; -439-; -446-; -453-; -454-; -471-; -478-; -509-; -528-; -533-; -551-; -552-; -561-; -570-; -571-; -582-; -589-; -595-; -596-; -613-; -625-; -640-; -642-; -643-; -644-; -646-; -647-.

Londres, *LL*: -1-; -12-; -27-; -116-; -117-; -124-; -153-; -155-; -181-; -182-; -183-; -241-; -259-; -268-; -271-; -391-; -395-; -410-; -411-; -421-; -423-; -436-; -443-; -454-; -470-; -471-; -472-; -540-; -564-; -570-; -577-; -578-; -580-; -582-; -639-.

Lyon, *BM*: -199-.

Madrid, *BHM*: -49-; -110-; -111-; -112-; -116-; -146-; -152-; -153-; -180-; -182-; -183-; -187-; -198-; -254-; -256-; -259-; -335-; -379-; -394-; -395-; -439-; -454-; -582-; -606-; -607-; -627-; -628-; -629-.

Madrid, *BNE*: -11-; -12-; -14-; -17-; -18-; -20-; -25-; -26-; -27-; -32-; -37-; -38-; -39-; -46-; -47-; -48-; -49-; -52-; -53-; -57-; -60-; -61-; -68-; -69-; -70-; -72-; -77-; -89-; -90-; -97-; -98-; -101-; -106-; -111-; -113-; -114-; -116-; -117-; -124-; -128-; -129-; -133-; -134-; -135-; -137-; -138-; -147-; -148-; -149-; -150-; -152-; -153-; -155-; -156-; -165-; -166-; -167-; -169-; -172-; -173-; -177-; -178-; -179-; -181-; -182-; -183-; -184-; -185-; -187-; -189-; -190-; -195-; -196-; -197-; -198-; -199-; -200-; -201-; -202-; -204-; -205-; -229-; -231-; -235-; -240-; -255-; -256-; -258-; -259-; -261-; -262-; -263-; -264-; -266-; -268-; -269-; -270-; -271-; -272-; -273-; -274-; -275-; -286-; -289-; -290-; -291-; -294-; -296-; -297-; -302-; -303-; -309-; -311-; -316-; -317-; -320-; -323-; -328-; -329-; -333-; -334-; -335-; -338-; -339-; -342-; -346-; -347-; -349-; -355-; -356-; -359-; -361-; -362-; -363-; -366-; -372-; -380-; -381-; -385-; -388-; -390-; -391-; -392-; -393-; -395-; -396-; -401-; -402-; -407-; -412-; -413-; -414-; -415-; -416-; -418-; -420-; -421-; -423-; -424-; -430-; -431-; -433-; -434-; -437-; -438-; -439-; -441-; -443-; -446-; -447-; -451-; -452-; -453-; -454-; -460-; -464-; -465-; -469-; -471-; -472-; -478-; -479-; -485-; -490-; -491-; -497-; -498-; -501-; -509-; -510-; -511-; -512-; -513-; -514-; -515-; -518-; -519-; -520-; -523-; -526-; -527-; -534-; -537-; -540-; -543-; -544-; -545-; -549-; -551-; -552-; -556-; -557-; -558-; -560-; -561-; -562-; -563-; -564-; -569-; -570-; -571-; -572-; -577-; -578-; -582-; -591-; -595-; -596-; -599-; -600-; -609-; -610-; -611-; -612-; -613-; -614-; -617-; -619-; -620-; -623-; -624-; -625-; -626-; -632-; -633-; -635-; -638-; -639-; -641-; -642-; -644-; -645-; -646-; -647-; -648-; -649-.

Madrid, *RAE*: -20-; -49-; -116-; -155-; -181-; -182-; -197-; -258-; -259-; -268-; -271-; -290-; -348-; -362-; -363-; -382-; -395-; -396-; -402-; -407-; -415-; -417-; -422-; -424-; -443-; -471-; -552-; -577-; -582-; -626-; -647-.

Madrid, *RB*: -31-; -150-; -155-; -178-; -197-; -203-; -263-; -339-; -392-; -453-; -577-; -631-; -650-.

Madrid, *UCM*: -153-; -156-; -182-; -198-; -288-; -290-; -360-; -362-; -407-; -424-; -550-; -552-; -577-; -647-.

Milán, *BA*: -156-; -198-.

Módena, *BE*: -262-; -589-.

Múnich, *BSB*: -1-; -100-; -138-; -198-; -206-; -265-; -310-; -342-; -470-; -484-; -562-; -579-.

Nueva York, *HSA*: -61-; -116-; -182-; -259-; -266-; -395-; -454-; -630-.

Nueva York, *PL*: -56-; -186-; -259-; -395-; -418-; -569-; -570-; -583-.

Oviedo, *BUO*: -116-; -117-; -135-; -150-; -153-; -259-; -271-; -311-; -349-; -394-; -395-; -439-; -454-; -563-; -582-; -583-.

París, *BA*: -27-; -147-; -255-; -258-; -267-; -274-; -334-; -338-; -355-; -431-; -509-; -613-.

París, *BM*: -172-.

Catálogo

París, *BNF*: -17-; -172-; -173-; -187-; -309-; -419-; -439-; -454-; -471-; -544-; -625-.

París, *BSG*: -176-.

Parma, *BP*: -24-; -49-; -77-; -118-; -127-; -128-; -153-; -175-; -176-; -204-; -241-; -256-; -266-; -303-; -311-; -329-; -340-; -349-; -394-; -432-; -472-; -511-; -526-; -569-; -576-; -583-; -614-; -618-.

Roma, *AL*: -20-; -102-; -147-; -156-; -166-; -172-; -197-; -200-; -206-; -240-; -255-; -334-; -338-; -347-; -355-; -409-; -431-; -446-; -480-; -486-; -577-; -613-; -620-; -635-.

Roma, *BAV*: -155-; -165-; -196-; -197-; -198-; -230-; -555-; -578-; -612-; -625-.

Roma, *BNCR*: -64-.

Salamanca, *Universitaria*: -20-.

Santander, *BMP*: -46-; -53-; -107-; -116-; -119-; -147-; -174-; -182-; -183-; -206-; -258-; -259-; -311-; -340-; -353-; -354-; -381-; -382-; -389-; -395-; -421-; -424-; -439-; -454-; -471-; -511-; -527-; -541-; -559-; -570-; -601-; -613-.

Santiago de Compostela, *BUS*: -118-; -271-; -396-; -424-; -439-; -454-.

Sevilla, *BH*: -27-; -116-; -118-; -187-; -271-; -302-; -311-; -381-; -395-; -396-; -439-; -472-; -582-.

Toledo, *BPT*: -128-; -129-; -155-; -183-; -198-; -242-; -256-; -272-; -329-; -349-; -395-; -437-; -447-; -454-; -472-; -526-; -527-; -576-; -581-; -613-.

Toronto, *BUT*: -116-; -152-; -153-; -182-; -259-; -311-; -441-; -470-; -583-; -637-.

Valencia, *BUV*: -173-; -347-.

Venecia, *BM*: -165-; -177-.

Viena, *ON*: -12-; -115-; -156-; -165-; -171-; -181-; -197-; -198-; -328-; -540-; -577-; -625-.

Washington, *CUA*: -125-; -274-.

Wayne, *WSU*: -116-; -153-; -182-; -271-; -273-; -311-; -381-; -395-; -423-; -424-; -443-; -454-.

Índice de colecciones

Colecciones impresas de comedias del siglo XVII

1. *Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses. Parte 3.* Zaragoza, Sebastián de Cormellas.
 - *El esclavo del demonio*: -196-
2. *Ídem.* Barcelona, 1614.
 - *El esclavo del demonio*: -197-
3. *Ídem.* Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613.
 - *El esclavo del demonio*: -198-
4. *Comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio. Parte 23.* Valencia, Miguel Sorolla, 1629.
 - *El ingrato*: -314-
 - *El palacio confuso*: -484-
5. *Ídem.* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.
 - *El animal profeta, San Julián*: -45-
 - *El ejemplo mayor de la desdicha*: -168-
 - *Nardo Antonio, bandolero*: -426-
6. *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 22.* Zaragoza, Pedro Vergés, 1630.
 - *El Marqués de las Navas*: -641-
7. *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2.* Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
 - *Cautela contra cautela*: -89-
 - *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*: -540-
 - *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*: -12-
8. *Comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España. Parte 25.* Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1632.
 - *El ejemplo mayor de la desdicha*: -165-
9. *Ídem.* 1633.
 - *El ejemplo mayor de la desdicha*: -166-
10. *Doce comedias de diferentes autores. Parte 32.* Zaragoza, Diego Dormer, 1640.
 - *Amor, ingenio y mujer*: -31-
 - *El caballero sin nombre*: -631-
 - *Fortunas trágicas del Duque de Memoransi*: -634-
 - *El santo sin nacer y mártir sin morir*: -650-
11. *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 29.* Huesca, Pedro Blusón, 1634.
 - *El hombre de mayor fama*: -309-
 - *Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*: -544-
 - *Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*: -17-
12. *Doce comedias de varios autores. Parte 28.* Huesca, Pedro Blusón, 1634.
 - *El palacio confuso*: -485-
13. *Ídem.* Tortosa, Francisco Murtorell, 1638.
 - *El capitán Jepté*: -70-
 - *Los celos de Rodamonte*: -633-
 - *El santo sin nacer y mártir sin morir*: -649-
14. *Doce comedias famosas de varios autores. Parte 29.* Valencia, Silvestre Esparsa, 1636.
 - *Galán, valiente y discreto*: -263-

15. *Ídem. Parte 33.* Valencia, Caludio Macé, 1642.
 - *Vida y muerte del falso profeta Mahoma:* -613-
16. *Doce comedias, las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 3.* Lisboa, Antonio Álvarez, 1649.
 - *Amor, ingenio y mujer:* -25-
17. *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 2.* Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647.
 - *Polifemo y Circe:* -520-
18. *Ídem.* 1652.
 - *El ejemplo mayor de la desdicha:* -169-
19. *Ídem.* 1653.
 - *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos:* -510-
20. *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Parte 5.* Alcalá, Viuda de Luis Martínez Grande, 1615.
 - *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto:* -155-
 - *La rueda de la Fortuna:* -576-
21. *Ídem.* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616.
 - *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto:* -156-
 - *La rueda de la Fortuna:* -577-
22. *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España.* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652.
 - *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos:* -509-

Colecciones impresas de autos del siglo XVII

23. *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo.* Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1675.
 - *Herederero, El:* -290-
 - *Las pruebas de Cristo:* -552-
 - *Entremés Los sacristanes:* -647-
 - *Loa:* -362-
24. *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte 1.* Madrid, María de Quiñones, 1655.
 - *El herederero:* -289-
 - *Vida y muerte de San Lázaro:* -619-
 - *Las pruebas de Cristo:* -551-
 - *Entremés Los sacristanes:* -646-
 - *Loa del auto sacramental El herederero:* -359-
 - *Loa:* -360-
25. *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España.* Madrid, José Fernández de Buendía, 1664.
 - *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor:* -385-
 - *El nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche:* -401-

Colecciones de comedias escogidas

26. *Comedias nuevas de los mejores ingenios de esta Corte. Parte 28.* Madrid, José Fernández de Buendía, 1667.
 - *El mejor tutor es Dios:* -625-
 - *El palacio confuso:* -478-
27. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 1.* Madrid, Domingo García y Morrás, 1652.
 - *Lo que puede el oír misa:* -347-
28. *Ídem. Parte 3.* Madrid, Melchor Sánchez, 1653.
 - *La Fénix de Salamanca:* -240-
29. *Ídem. Parte 5.* Madrid, Pablo del Val, 1653.
 - *El conde Alarcos:* -106-
 - *No hay burlas con las mujeres:* -447-
30. *Ídem. Parte 6.* Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1653.
 - *El ejemplo mayor de la desdicha:* -171-
31. *Ídem.* 1654.
 - *El esclavo del demonio:* -199-
32. *Ídem. Parte 8.* Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.
 - *El Marqués de las Navas:* -644-
 - *La tercera de sí misma:* -595-
33. *Ídem. Parte 9.* Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657.
 - *Vida y muerte de San Lázaro:* -620-
34. *Ídem. Parte 33.* Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.
 - *Vida y muerte de la monja de Portugal:* -613-
35. *Ídem. Parte 44.* Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678.
 - *Las lises de Francia:* -328-
36. *Ídem. Parte 45.* Madrid, Imprenta Imperial, José Fernández de Buendía, 1679.
 - *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte:* -453-
 - *Lo que le toca al valor:* -339-
37. *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 29.* Madrid, José Fernández de Buendía, 1668.
 - *El primer conde de Flandes:* -526-
38. *Ídem. Parte 34.* 1670.
 - *El galán secreto:* -255-
 - *Lo que le toca al valor:* -334-
39. *Ídem. Parte 35.* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1670.
 - *La confusión de Hungría:* -128-
40. *Ídem. Parte 37.* Madrid, Melchor Alegre, 1671.
 - *Los prodigios de la vara y capitán de Israel:* -534-
41. *Ídem. Parte 39.* Madrid, José Fernández de Buendía, 1673.
 - *La mesonera del cielo:* -388-
42. *Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte 27.* Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1667.
 - *La desgraciada Raquel:* -147-

43. *De los mejores, el mejor libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte 13.* Madrid, Mateo Fernández, 1660.
- *No hay reinar como vivir:* -460-
44. *Doce comedias, las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 1.* Colonia Agripina, Manuel Texera, 1697.
- *El ejemplo mayor de la desdicha:* -170-
45. *Laurel de comedias de diferentes autores. Parte 4.* Madrid, Imprenta Real, 1653.
- *Lo que le toca al valor:* -338-
 - *Lo que puede una sospecha:* -355-
 - *El negro del mejor amo:* -431-

Índice de manuscritos

-6-; -11-; -24-; -37-; -38-; -39-; -44-; -58-; -61-; -64-; -68-; -69-; -76-; -77-; -84-; -85-; -101-; -102-; -137-; -141-; -146-; -159-; -167-; -189-; -190- -195-; -229-; -230-; -235-; -254-; -261-; -262-; -286-; -288-; -294-; -296-; -297-; -316-; -317-; -320-; -323-; -333-; -337-; -341-; -346-; -360-; -363-; -366-; -372-; -380-; -430-; -451-; -452-; -464-; -465-; -469-; -497-; -498-; -501-; -518-; -519-; -523-; -528-; -533-; -537-; -549-; -550-; -555-; -556-; -557-; -572-; -581-; -591-; -601-; -602-; -606-; -607-; -608-; -617-; -618-; -623-; -624-; -627-; -628-; -629-; -630-; -632-; -638-; -640-; -645-; -648-.

Índice de sueltas con número de serie

Nº 1: -416-; -417-; -418-.

Nº 5: -402-

Nº 6: -393-

Nº 9: -54-

Nº 10: -117-

Nº 11: -112-

Nº 14: -561-

Nº 15: -110-; -113-; -114-; -149-; -513-.

Nº 16: -382-

Nº 17: -180-

Nº 25: -151-

Nº 27: -565-

Nº 33: -415-

Nº 34: -188-

Nº 35: -124-; -184-.

Nº 40: -582-

Nº 49: -274-

Nº 55: -471-

Nº 57: -442-; -443-.

Nº 77: -152-

Nº 78: -115-

Nº 84: -438-

Nº 85: -432-

Nº 87: -422-

Nº 92: -272-; -511-.

Nº 93: -439-

Nº 97: -440-; -441-.

Nº 98: -564-

Nº 102: -512-

Nº 104: -176-; -177-.

Nº 107: -394-

Nº 112: -60-

Nº 119: -311-

Nº 120: -421-

Nº 122: -53-; -116-; -118-; -395-.

Nº 125: -119-; -472-.

Nº 127: -183-; -273-.

Nº 131: -569-

Nº 133: -55-

Nº 141: -403-

Nº 144: -159-; -175-.

Nº 147: -186-; -187-.

Nº 155: -349-

Nº 160: -270-; -271-; -275-.

Nº 162: -391-

Nº 170: -55-; -56-.

Nº 172: -179-

Nº 177: -437-

Nº 182: -514-

Nº 207: -424-; -425-.

Nº 213: -583-

Nº 219: -423-

Nº 227: -433-; -434-.

Nº 228: -454-

Nº 236: -515-

Nº 241: -181-

Nº 247: -570-

Nº 256: -396-

Nº 261: -259-

Nº 264: -264-; -265-.

Nº 310: -560-

Nº 334: -392-

Índice de refundiciones, traducciones y adaptaciones

Refundiciones:

-146-; -147-; -148-; -149-; -150-; -151-; -152-; -153-; -154-; -353-; -354-; -376-; -377-; -378-; -379-;
-380-; -381-; -382-; -383-; -384-; -409-; -410-; -411-; -412-; -413-; -414-; -415-; -416-; -417-; -418-;
-419-; -420-; -421-; -422-; -423-; -424-; -425-.

Traducciones:

-125-; -126-; -127-; -218-; -225-; -487-.

Adaptaciones:

-226-; -253-; -285-; -459-; -477-.

Índice de lugares de impresión y venta de ediciones

Alcalá: -155-; -576-.

Almería: -86-

Ámsterdam: -148-

Ann Arbor (Michigan): -78-; -237-; -585-.

Arizona: -282-; -474-.

Baltimore (Maryland): -207-

Barcelona: -41-; -45-; -92-; -94-; -116-; -117-; -118-; -149-; -150-; -156-; -168-; -179-; -197-; -216-; -220-; -259-; -271-; -275-; -277-; -353-; -382-; -396-; -424-; -425-; -426-; -561-; -577-; -578-; -582-.

Berna (Suiza): -80-

Buenos Aires: -215-

Burgos: -52-

Cádiz: -217-

Catania (Sicilia): -218-

Colonia Agripina: -170-

Columbia

EE.UU.: -517-

Florenia: -7-

Gliwice (Polonia): -573-

Granada: -5-; -10-; -16-; -21-; -30-; -34- -36-; -43-; -63-; -67-; -71-; -75-; -83-; -88-; -96-; -105-; -123-; -132-; -136-; -140-; -145-; -158-; -164-; -194-; -226-; -228-; -234-; -239-; -252-; -257-; -284-; -287-; -293-; -295-; -301-; -312-; -315-; -319-; -327-; -332-; -336-; -343-; -344-; -351-; -357-; -364-; -368-; -370-; -371-; -373-; -384-; -387-; -400-; -405-; -406-; -408-; -427-; -444-; -449-; -458-; -463-; -468-; -476-; -483-; -489-; -500-; -508-; -516-; -522-; -524-; -525-; -530-; -536-; -539-; -547-; -554-; -566-; -568-; -575-; -588-; -590-; -594-; -597-; -598-; -603-; -604-; -605-; -616-; -622-.

Holanda: -487-

Huesca: -17-; -18-; -309-; -310-; -485-; -486-; -544-; -545-.

Kassel: -65-; -158-; -307-.

Lisboa: -25-; -26-; -125-; -126-; -127-; -169-; -510-; -520-.

Londres: -192-; -326-.

Madrid: -4-; -12-; -13-; -19-; -20-; -22-; -23-; -59-; -73-; -74-; -79-; -81-; -89-; -90-; -91-; -95-; -106-; -128-; -129-; -133-; -134-; -147-; -151-; -153-; -161-; -162-; -176-; -177-; -178-; -182-; -191-; -198-; -208-; -209-; -213-; -214-; -219-; -221-; -222-; -236-; -240-; -241-; -244-; -245-; -246-; -247-; -248-; -253-; -255-; -256-; -258-; -260-; -264-; -270-; -272-; -276-; -278-; -280-; -285-; -289-; -290-; -291-; -292-; -315-; -318-; -321-; -322-; -324-; -325-; -328-; -329-; -334-; -338-; -339-; -340-; -347-; -355-; -359-; -361-; -365-; -374-; -375-; -381-; -385-; -386-; -388-; -389-; -390-; -394-; -398-; -401-; -402-; -403-; -404-; -407-; -422-; -423-; -428-; -431-; -433-; -434-; -435-; -438-; -439-; -440-; -446-; -453-;

Catálogo

-454-; -455-; -459-; -460-; -466-; -473-; -477-; -478-; -481-; -488-; -491-; -492-; -493-; -494-; -495-; -499-; -502-; -503-; -504-; -505-; -509-; -511-; -512-; -513-; -521-; -526-; -527-; -529-; -531-; -532-; -534-; -540-; -542-; -548-; -551-; -552-; -553-; -558-; -559-; -560-; -563-; -564-; -567-; -571-; -584-; -596-; -614-; -617-; -620-; -625-; -640-; -644-; -646-; -647-.

México: -8-; -216-; -496-; -506-.

Míchigan: -130-

Misuri (Columbia): -40-; -367-; -456-.

Murcia: -299-; -586-.

Nueva Orleans: -193-; -238-.

Nueva York: -211-

Ohio: -28-; -33-; -121-; -298-; -304-; -330-; -350-; -461-; -621-.

Otawa (Canadá): -225-

Palencia: -223-

París: -279-

Salamanca: -53-; -54-; -115-; -183-; -385-; -420-; -421-; -437-; -514-; -565-.

Sevilla: -55-; -56-; -57-; -93-; -112-; -119-; -120-; -184-; -185-; -186-; -187-; -224-; -232-; -249-; -250-; -273-; -311-; -416-; -417-; -418-; -419-; -441-; -450-; -465-; -471-; -472-; -507-; -569-; -570-; -583-; -639-.

Siracusa: -397-

St. John's (Canadá): -467-

Stanford: -142-

Tortosa: -70-; -633-; -649-.

Úbeda (Jaén): -367-

Valencia: -137-; -144-; -152-; -180-; -181-; -263-; -354-; -401-; -447-; -592-; -612-.

Valladolid: -50-; -124-; -188-; -274-.

Zaragoza: -31-; -165-; -166-; -171-; -196-; -199-; -200-; -212-; -281-; -490-; -631-; -634-; -641-; -650-.

Sin lugar: -1-; -5-; -14-; -15-; -27-; -29-; -32-; -35-; -42-; -46-; -47-; -48-; -49-; -51-; -62-; -66-; -82-; -87-; -97-; -99-; -100-; -104-; -107-; -108-; -109-; -110-; -111-; -113-; -114-; -122-; -131-; -138-; -143-; -157-; -159-; -172-; -173-; -174-; -175-; -201-; -202-; -203-; -204-; -205-; -206-; -227-; -231-; -233-; -242-; -243-; -251-; -265-; -266-; -267-; -268-; -269-; -283-; -300-; -302-; -303-; -307-; -313-; -331-; -335-; -342-; -345-; -348-; -349-; -352-; -356-; -358-; -362-; -370-; -383-; -391-; -392-; -399-; -408-; -409-; -410-; -411-; -412-; -413-; -414-; -415-; -429-; -430-; -432-; -436-; -447-; -448-; -457-; -462-; -470-; -475-; -479-; -482-; -484-; -515-; -535-; -538-; -541-; -543-; -546-; -549-; -562-; -574-; -579-; -580-; -581-; -587-; -593-; -599-; -600-; -601-; -605-; -610-; -611-; -626-; -635-; -636-; -637-; -642-; -643-.

Sin publicar: -28-; -33-; -78-; -121-; -142-; -298-; -304-; -330-; -350-; -367-; -467-; -585-; -621-.

Índice de impresores, editores y librerías

Abraham, J. T.: -3-; -9-; -15-; -29-; -35-; -42-; -62-; -66-; -82-; -87-; -104-; -122-; -131-; -143-; -157-; -227-; -233-; -251-; -283-; -300-; -307-; -345-; -352-; -358-; -370-; -383-; -399-; -408-; -429-; -448-; -457-; -475-; -482-; -517-; -535-; -538-; -546-; -554-; -568-; -574-; -587-; -593-; -615-.

Aguilar (Madrid): -96-; -213-; -542-.

Alan Murray, Donald: -142-

Albatros (Valencia): -144-; -592-.

Alberti, Rafael: -215-

Alegre, Melchor: -534-

Álvarez, Antonio: -25-; -26-.

Ann Huck, George: -592-

Arellano, Ignacio: -351-

Argente del Castillo, Concepción: -132- ; -252-.

Arias, Ricardo: -496-; -506-.

Arme Tock, Shirley: -40-

Association for Hispanic Classical Theater: -15-; -29-; -35-; -42-; -62-; -66-; -82-; -87-; -104-; -122-; -131-; -143-; -157-; -158-; -227-; -233-; -251-; -283-; -300-; -307-; -331-; -345-; -352-; -358-; -370-; -399-; -408-; -427-; -429-; -448-; -457-; -462-; -475-; -482-; -535-; -538-; -546-; -574-; -587-; -593-; -615-.

Atlas (Madrid): -59-; -260-; -322-; -375-; -494-; -531-.

BAC (Madrid): -214-; -494-; -504-.

Badía, Josefa: -284-

Bedmar, Lucas Antonio de: -128-; -129-.

Bella, José María: -325-; -398-.

Binninger, Robert Jeffers: -621-

Blusón, Pedro: -17-; -18-; -309-; -310-; -485-; -486-; -544-; -545-.

Bolaños Donoso, Piedad: -517-

Borges de Sousa, Francisco: -126-; -127-.

Borrás Ediciones (Barcelona): -41-

Bruno del Amo (Madrid): -208-

Buchanan, Milton Alexander: -207-

Caballero Méndez, Ascensión: -30-

Cappelli, Federica: -140-

Castalia (Madrid): -79-; -248-.

Castañeda, James Agustín: -221-

Castilla Pérez, Roberto: -373-
Cátedra (Madrid): -221-
Centené, Juan: -424-
Centro asociado UNED (Úbeda, Jaén): -369-
Círculo de Amigos de la Historia (Barcelona): -220-
Clásicos Jackson (Buenos Aires): -215-
Cobos, Mercedes: -336-
Compañía Iberoamericana de Publicaciones (Madrid): -209-
Cooper, Al Leroy: -474-
Cormellas, Sebastián de: -45-; -156-; -167-; -196-; -197-; -426-; -577-; -578-.
Correa, Pedro: -239-; -293-; -319-; -387-; -468-; -508-; -530-; -598-; -605-.
Cotarelo y Mori, Emilio: -19-; -315-; -428-; -548-.
Craesbeeck, Pablo/Oficina Craesbeeckiana: -169-; -510-; -520-.
Cruz Casado, Antonio: -427-; -536-.
Dial Discos (Madrid): -222-
Díaz de la Carrera, Diego: -509-
Dietz, Rolf: -80-
Díez Borque, José María: -81-
Diputación Provincial de Granada: -405-
Dormer, Diego: -31-; -631-; -634-; -650-.
Dovehouse Editions (Ottawa, Canadá): -225-
Editorial Castillejo (Sevilla): -250-
Editorial de Salvador Manero (Barcelona): -92-
Editorial Ebro (Zaragoza): -212-; -281-.
Editorial Estudio (Madrid): -253-; -285-; -477-.
Editorial Éxito (Barcelona): -216-
Editorial Jus (México): -8-
Editorial Paoline (Catania, Sicilia): -160-
Editorial Porrúa (México): -496-; -506-.
Editoriales Andaluzas Unidas-Biblioteca de la Cultura Andaluza (Sevilla): -224-; -249-; -507-.
Edward Angelo, Ralph: -461-
Escilicer (Cádiz): -217-
Escuder, Pedro: -117-; -149-; -150-; -561-; -582-.
Espasa-Calpe (Madrid): -157-; -219-; -246-; -325-; -398-; -503-.

Falconieri, John V.: -65-

Fameli, John C.: -78-

Felice Le Monnier (Florencia): -7-

Fernández de Buendía, José: -255-; -256-; -334-; -339-; -340-; -385-; -388-; -389-; -401-; -453-; -478-; -526-; -527-; -558-; -559-; -589-; -613-; -614-.

Fernández Labrada, Manuel: -194-

Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano: -260-

Fernández, Mateo: -460-

Filippo, Luigi de: -7-

Flamenco, Diego: -20-

Fomento del Teatro Católico: -94-

Forbes, William F.: -282-

Francisco Arellano (Madrid): -481-

FYL-AISMA (Granada): -2-; -34-; -103-; -139-; -306-; -343-; -566-; -598-.

García de la Iglesia, Andrés: -596-; -644-.

García Godoy, Mayte: -5-

García Onorato y San Miguel, Francisco: -54-; -393-.

García Sánchez, María Concepción: -10-; -63-; -539-.

García y Morrás, Domingo: -347-

García, Lino: -130-

Gasparetti, Antonio: -218-

Gerardo Diego: -216-

González Cañal, Rafael: -145-

González Dengra, Miguel: -10-; -368-; -369-; -371-; -539-.

González García, Julia: -123-

González Pedroso, Eduardo: -488-

González Ruiz, Nicolás: -153-; -394-; -409-.

Gráficas Afánias (Madrid): -4-; -567-.

Granja, Agustín de la: -287-; -295-; -594-; -603-.

Gregg, Karl Curtiss: -397-

Guadiana (Madrid): -81-

Guerrero Zamora, Juan: -222-

Harper (Nueva York): -211-

Hartzenbusch, Juan Eugenio: -91-; -521-.

- Herederos de Juan Sanz: -272-; -569-.
- Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca: -171-; -199-; -200-.
- Hernández González, Erasmo: -483-
- Hernando Cuadrado, Jesús: -481-
- Hopper, Edward W.: -585-
- Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia: -165-; -166-.
- Hymen Alpern: -211-
- Ibáñez Chacón, Álvaro: -318-; -364-; -516-; -522-.
- Imprenta de la calle de la Paz: -511-
- Imprenta de los Hermanos de Orga: -354-
- Imprenta de la Santa Cruz: -53-; -115-; -183-; -420-; -421-; -437-; -514-; -565-.
- Imprenta de la Santa Iglesia: -52-
- Imprenta de Ortega (Madrid): -244-; -278-.
- Imprenta Real: -12-; -55-; -56-; -89-; -90-; -119-; -186-; -338-; -355-; -418-; -540-.
- J. H. Furts Co* (Baltimore, Maryland): -207-
- Josa, Lola: -463-
- Juan de la Cuesta-*Hispanic Monographs* (EE.UU.): -517-
- Juliá Martínez, Eduardo: -22-; -365-.
- Krumm, Carol Louise: -330-
- La Lectura (Madrid): -161-; -247-; -502-.
- Laborda, Agustín: -180-
- Leefdael, Francisco de: -188-; -273-; -311-; -414-; -441-; -472-; -583-.
- Librería de Cuesta: -270-
- Librería de Quiroga: -153-; -182-; -381-.
- Librería Europea de Baudry (París): -279-
- Limber, Joanne Irene: -28-
- Linares, Henry A.: -367-
- Linkgua: 0
- López Carmona, Carmen C.: -344-; -574-.
- Ludwig Selig, Karl: -304-; -308-.
- Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros: -191-; -236-; -292-; -318-; -324-; -386-; -404-; -466-; -499-; -522-; -529-; -553-.
- Macé, Claudio: -611-
- MacGaha, Michel D.: -225-

Madroñal, Abraham: -327-; -517-.

Maldonado Palmero, Gabriel: -86-; -88-; -145-.

Maloney, James Charles: -192-; -193-; -237-; -238-; -326-.

Manuel Rivadeneyra (Madrid): -23-; -91-; 0; -245-; -280-; -455-; -456-; -488-; -521-; -584-.

Marshall, Catherine Mary: -298-

Martel, J.: -212-

Martín Contreras, Ana María: -327-; -406-; -408-; -500-; -588-.

Martín de Hermosilla, Lucas: -112-

Martínez Aguilar, Miguel: -524-; -525-.

Martínez Calvo, María Celeste: -236-

Martínez de Mora, Diego: -76- (ms); -189- (ms); -323- (ms).

Martínez Morales, Antonio: -226-

Martínez, Matías: -101- (ms); -190- (ms); -286- (ms).

Menéndez Pelayo, Marcelino: -321-; -322-; -374-; -375-; -492-; -493-; -495-; -531-; -532-.

Mesonero Romanos, Ramón: 0; -245-; -280-; -455-; -473-; -584-.

Michigan University: -130-

Mora Luna, Antonia María: -622-

Morales Raya, Remedios: -332-

Moya del Baño, Francisca: -299-

Muñoz Palomares, Antonio: -136-; -444-.

Murtorell, Francisco: -70-; -633-; -649-.

Nagy, Edward: -281-

Ochoa, Eugenio de: -279-

Oficina de Pablo Nadal: -382-

Ohio State University: -28-; -33-; -121-; -298-; -300-; -330-; -350-; -461-; -621-.

Ojeda Calvo, María del Valle: -67-

Orellana, Francisco José: -92-

Orga, José y Tomás de: -181-

Padrino, José: -57-; -187-; -570-.

Peale, George: -517-

Pérez Sáez, Vicente Juan: -226-

Peter Lang (Berna, Suiza): -80-

Picchi, Cecilia: -616-

Pickering, Adrián: -121-; -350-.

Pietryga, Johannes: -573-
Piferrer, Tomás: -179-
Pimentel, Juan Antonio: -134-
PML Ediciones (Palencia): -223-
Profeti, María Grazia: -164-
Quintana Pareja, Emilio: -105-
Quiñones, María de: -289-; -359-; -361-; -551-; -571-; -619-; -646-.
Real Academia Española (RAE): -315-; -365-.
Reichenberger (Kassel): -65-; -158-; -308-.
Rico de Miranda, Roque: -328-; -329-.
Riego, Alonso del: -50-; -125-; -188-; -274-.
Rimón Remón, María: -96-
Ríos, Blanca de los: -13-; -95-; -542-.
Rodríguez Argente del Castillo, Juan Pablo: -252-
Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: -590-
Rodríguez, Gregorio: -620-
Sainz de Robles, Federico C.: -213-
Sancha, Antonio de: -491-
Sánchez Arjona, José: -93-; -450-.
Sánchez García, Francisco José: -21-; -516-; -522-.
Sánchez García, Remedios: -36-
Sánchez-Arce, Nellie E.: -8-
Sánchez, Melchor: -240-; -241-.
Sancho, Fray Manuel: -94-
Sanz, Antonio: -176-; -177-; -178-; -394-; -403-; -423-; -438-; -439-; -440-; -454-; -512-.
Sanz, Francisco: -133-; -563-.
Sanz, Juan: -153-; -402-; -422-.
Sapera, Carlos: -118-; -275-.
Serra y Nadal, Juan: -116-; -259-; -424-.
Serrano Agulló, Antonio: -16-; -547-.
Serrano de Vargas, Miguel: -198-
Silvestre Esparsa: -263-
Sorolla, Miguel: -484-
St. John's University (Canadá): -467-

Stanford University: -140-

Suárez García, José Luis: -444-

Sucesores de Rivadeneyra (Madrid): -19-; -321-; -374-; -428-; -492-; -531-; -548-.

Suriá y Burgada, Francisco: -271-; -353-; -396-; -425-.

Tabarca, Fernando de: -253-; -285-; -459-; -477-.

Tejerizo Robles, Germán: -405-

Texera, Manuel: -170-

Therese Favazzo, M. Carmel: -467-

Toledano Molina, Juana: -536-

Torres Montes, Francisco: -224-; -249-; -507-.

Torres Sánchez, María Ángeles: -357-

Tulane Studies in Romance Languages and Literature (Nueva Orleans): -193-; -238-.

Universidad de Almería: -86-

Universidad de Arizona: -474-

Universidad de Colonia (Gliwice, Polonia): -573-

Universidad de Granada: -5-; -10-; -16-; -21-; -30-; -36-; -43-; -63-; -67-; -71-; -75-; -83-; -88-; -96-; -105-; -123-; -132-; -136-; -140-; -145-; -158-; -164-; -194-; -226-; -228-; -234-; -239-; -252-; -257-; -284-; -287-; -293-; -295-; -301-; -312-; -315-; -319-; -327-; -332-; -336-; -344-; -351-; -357-; -364-; -368-; -370-; -371-; -373-; -384-; -387-; -400-; -406-; -408-; -444-; -449-; -458-; -463-; -468-; -476-; -483-; -489-; -500-; -508-; -516-; -522-; -524-; -525-; -530-; -536-; -539-; -547-; -554-; -568-; -575-; -588-; -590-; -594-; -597-; -598-; -603-; -605-; -616-; -622-.

Universidad de Londres: -192-; -326-.

Universidad de Misuri (Columbia): -40-; -367-; -456-.

Universidad de Murcia: -299-

Universidad de Siracusa: -397-

Universidad del Sur de California (*Ann Arbor*, Michigan): -78-

University Microfilms International Ann Arbor (Michigan): -237-

Val, Pedro de: -106-; -446-.

Valbuena Prat, Ángel: -161-; -162-; -209-; -210-; -212-; -219-; -246-; -247-; -502-; -503-.

Valladares Reguero, Aurelio: -43-; -71-; -384-; -400-; -575-; -622-.

Vázquez, Manuel Nicolás: -471-

Vega García-Luengos, Germán: -597-

Vergés, Pedro: -490-; -641-.

Villanueva Fernández, Juan Manuel: -2-; -4-; -34-; -103-; -139-; -228-; -305-; -308-; -343-; -449-; -566-; -567-; -586-; -604-.

Viuda de Francisco de Leefdael: -185-; -417-; -442-; -569-.

Viuda de José de Orga: -135-; -152-; -395-.

Viuda de Luis Martínez Grande: -155-; -576-.

Wilds, Bonnie: -41-

Wilenius, Wilfred: -33-

Williamsen, Vern G.: -3-; -9-; -15-; -29-; -35-; -42-; -62-; -66-; -79-; -82-; -83-; -87-; -104-; -122-; -131-; -143-; -157-; -163-; -227-; -233-; -251-; -283-; -300-; -306-; -331-; -345-; -352-; -358-; -370-; -383-; -399-; -427-; -444-; -448-; -456-; -457-; -462-; -475-; -482-; -535-; -538-; -546-; -554-; -574-; -587-; -593-; -615-.

Zafra, Antonio Francisco de: -258-; -290-; -291-; -362-; -407-; -552-; -647-.

Sin publicar: -28-; -33-; -73-; -103-; -136-; -284-; -293-; -321-; -331-; -352-; -458-; -567-; -604-.

Índice de tesis doctorales

-2-; -28-; -33-; -34-; -40-; -78-; -103-; -121-; -139-; -142-; -191-; -236-; -292-; -298-; -304-; -305-; -318-; -324-; -330-; -343-; -350-; -367-; -368-; -386-; -397-; -404-; -466-; -467-; -474-; -499-; -505-; -524-; -529-; -553-; -566-; -585-; -604-; -621-.

Índice cronológico

Manuscritos

Siglo XVII: -11-; -38-; -60-; -64-; -69-; -72-; -101-; -190-; -229-; -230-; -235-; -261-; -262-; -294-; -296-; -316-; -320-; -337-; -341-; -363-; -464-; -465-; -497-; -498-; -501-; -523-; -537-; -549-; -555-; -556-; -557-; -572-; -617-; -618-; -623-; -627-; -632-; -638-.

Siglo XVIII: -24-; -39-; -44-; -61-; -102-; -137-; -195-; -254-; -297-; -380-; -519-; -599-; -600-; -607-; -624-; -628-; -645-; -648-.

Ca. 1608: -68-

1616: -77-

1624: -6-; -640-.

1625: -159-

1626: -591-

1628: -451-

1631: -37-

1633: -317-

1630-1634: -189-

1635: -167-

1636: -469-

1695: -141-

1750: -146-

1785: -629-

1795-1796: -288-; -550-.

1805: -608-

Sin año: -20-; -24-; -38-; -39-; -44-; -58-; -60-; -61-; -69-; -72-; -84-; -85-; -101-; -106-; -137-; -190-; -195-; -229-; -230-; -235-; -254-; -261-; -262-; -286-; -294-; -296-; -297-; -316-; -317-; -320-; -333-; -337-; -341-; -346-; -360-; -363-; -366-; -372-; -380-; -430-; -452-; -464-; -465-; -497-; -498-; -501-; -518-; -519-; -523-; -528-; -533-; -537-; -549-; -555-; -556-; -557-; -572-; -599-; -600-; -601-; -607-; -608-; -612-; -617-; -618-; -623-; -624-; -627-; -628-; -630-; -632-; -638-; -645-; -648-.

Impresos

1612: -196-

1613: -198-

1614: -197-

1615: -155-; -576-.

1616: -156-; -577-; -578-.

1622: -20-

1629: -484-
1630: -641-
1631: -45-; -168-; -426-.
1632: -165-
1633: -166-
1634: -17-; -18-; -309-; -310-; -485-; -486- -544-; -545-.
1635: -12-; -89-; -90-; -540-.
1636: -263-
1638: -70-; -633-; -649-.
1640: -31-; -631-; -634-; -650-.
1642: -611-
¿1644?: -271-
1644: -490-
1647: -520-
1649: -25-; -26-.
1650: -115-
1652: -169-; -347-; -509-.
1653: -106-; -171-; -240-; -241-; -338-; -355-; -431-; -446-; -510-.
1654: -199-; -200-.
1655: -289-; -359-; -361-; -551-; -571-; -619-; -646-.
1657: -599-; -620-; -644-.
1660: -460-
1664: -385-; -401-.
1665: -407-
1667: -147-; -478-; -625-.
1668: -526-; -527-.
1670: -255-; -256-; -334-; -613-; -614-.
1671: -128-; -129-; -534-.
1673: -388-; -389-; -558-; -559-.
1675: -290-; -291-; -362-; -552-; -647-.
1678: -328-; -329-.
1679: -133-; -339-; -340-; -453-.
1680: -435-
1681: -258-

Catálogo

1697: -170-

1704: -264-; -390-; -433-; -434- -560-.

¿1714-1762?: -50-

1726: -148-

1732: -177-; -394-.

1733: -403-

1744: -511-

1748: -454-

1751: -178-

1754: -423-

1755: -439-; -440-.

1757: -117-; -561-.

1759: -512-

1762: -135-

1763: -443-

1764: -152-

1768: -395-

1769: -118-

1771: -179-; -275-.

1773: -425-

1778: -180-; -491-.

1780: -353-

1781: -181-

1792: -153-; -381-.

1795: -354-

1796: -182-

1797: -382-

Sin año: -1-; -14-; -27-; -32-; -46-; -47-; -48-; -49-; -51-; -52-; -53-; -54-; -55-; -56-; -57-; -97-; -99-; -100-; -107-; -108-; -109-; -110-; -112-; -113-; -114-; -115-; -117-; -120-; -124-; -125-; -135-; -141-; -149-; -150-; -151-; -159-; -172-; -173-; -174-; -175-; -176-; -183-; -184-; -185-; -186-; -187-; -188-; -201-; -202-; -203-; -204-; -205-; -206-; -231-; -242-; -243-; -259-; -265-; -266-; -267-; -268-; -269-; -270-; -272-; -273-; -274-; -276-; -277-; -302-; -303-; -311-; -335-; -342-; -348-; -349-; -356-; -366-; -391-; -392-; -393-; -396-; -402-; -409-; -410-; -411-; -412-; -413-; -414-; -415-; -416-; -417-; -418-; -419-; -420-; -421-; -422-; -424-; -432-; -436-; -437-; -438-; -441-; -442-; -447-; -470-; -471-; -472-; -479-; -480-; -513-; -514-; -515-; -541-; -543-; -562-; -563-; -565-; -569-; -570-; -579-; -580-; -581-; -582-; -583-; -589-; -596-; -609-; -610-; -626-; -635-; -636-; -637-; -639-; -642-; -643-.

Ediciones modernas

1830: -244-; -278-.
1838: -279-
1848: -91-
1850: -521-
1858: -245-; -280-; -455-; -473-; -584-.
1859: -154-
1865: -488-
1866: -92-
1887: -232-
1888: -93-
1889: -450-
1893: -321-
1894: -531-
1895: -386-; -492-.
1905: -207-
1912: -94-
1917: -19-; -428-
1925: -208-
1926: -502-
1927: -22-; -365-.
1928: -161--315-.
1930: -209-; -548-.
1939: -221-
1942: -212-
1943: -213-; -493-.
1945: -223-
1946: -28-; -214-; -330-; -494-; -504-.
1947: -304-; -350-.
1949: -461-
1950: -260-
1951: -33-; -121-; -142-; -298-; -621-.
1952: -215-
1954: -216-

Catálogo

1958: -573-

1960: -7-; -217-.

1962-63: -191-; -236-; -292-; -318-; -324-; -386-; -404-; -466-; -499-; -505-; -529-; -553-.

1963: -322-; -495-; -532-.

1965: -8-; -59-; -375-.

1966: -218-; -299-.

1968: -397-

1969: -13-; -281-; -542-.

1970: -78-; -456-; -467-.

1971: -219-; -282-; -503-.

1972: -325-; -398-.

1973: -40-; -79-; -157-; -192-; -237-; -246-; -247-; -248-; -326-; -585-.

1974: -80-; -220-; -367-.

1975: -81-; -193-; -238-; -474-.

1976: -408-

1977: -257-

1979: 24

1980: -221-

1980-81: -224-

1981: -592-

1982: -23-; -481-; -586-.

1984: -62-; -370-; -429-; -457-; -593-.

1985: -224-; -249-; -604-.

1986: -2-; -15-; -34-; -35-; -103-; -130-; -131-; -139-; -143-; -157-; -305-; -331-; -343-; -475-; -538-; -546-; -566-; -604-.

1987: -29-; -42-; -87-; -104-; -233-; -251-; -300-; -383-; -448-; -462-; -482-; -535-; -573-; -587-.

1988: -3-; -122-; -283-; -307-; -506-; -615-.

1989: -95-; -225-.

1991: -144-; -368-; -399-.

1992: -65-; -158-.

1993-94: -226-

1996: -82-

1997: -369-

1998: -4-; -250-; -567-.

1999: -86-; -405-; -524-.

2001: -5-; -9-; -63-; -158-; -164-; -227-; -315-; -371-; -525-.

2002: -83-; -88-; -308-; -312-; -400-; -483-.

2003: -16-; -30-; -105-; -357-; -547-.

2004: -36-; -228-; -463-; -536-; -594-; -605-.

2005: -43-; -132-; -140-; -158-; -476-; -616-.

2006: -10-; -21-; -364-; -516-; -522-; -539-.

2007: -194-; -239-; -287-; -293-; -319-; -327-; -387-; -406-; -408-; -468-; -489-; -500-; -508-; -530-; -554-; -598-.

2008: -71-; -257-; -301-; -344-; -449-.

2009: -145-; -284-; -295-; -336-; -373-; -458-.

2010: -96-; -350-; -384-; -427-; -444-.

2011: -123-; -136-; -252-; -590-; -603-; -622-.

2012: -234-; -332-; -517-; -568-; -588-; -597-.

2014: -575-

5.2.2. Títulos principales y alternativos de todas las obras con posibilidad de pertenecer a Mira de Amescua

La adúltera virtuosa

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Los resultados de ETSO apuntan a Andrés de Claramonte (véase descripción en el capítulo 1: [La adúltera virtuosa](#)).

-1-

En una colección facticia de *Doce comedias de Mira de Mescua*. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La adúltera virtuosa. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 16 ff. 20x15 cm. En 7º lugar.

Ejemplares: Londres, LL: P 996-9. Múnich, BSB: P. O. hisp 4º 52.

-2-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, FyL-AISMA, pp. 3-69.

-3-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1988), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

-4-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1998), en *La adúltera virtuosa. La reina Sevilla y carboneros de Francia*, Madrid, Gráficas Afanias, 148 pp. [texto de *La adúltera virtuosa*: pp. 1-74].

-5-

Ed. García Godoy, Mayte (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 9-96.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

Adversa fortuna de don Álvaro de Luna¹⁶⁴

Comedia que conforma la segunda parte de la bilogía de *Don Álvaro de Luna*; la primera es *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*.

-6-

Manuscrito autógrafo. Madrid, 1624.

La segunda de don Álvaro. 59 hs. 22x15 cm. En el f. 59r, al final, contiene la firma de Mira de Amescua y una licencia de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 17 de octubre de 1624). Tiene correcciones y tachaduras.

¹⁶⁴ Título alternativo: *La segunda de don Álvaro*.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: VIT-168.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [24/05/2021]

-7-

Ed. De Filippo, Luigi (1960), Florencia, *Felice Le Monnier*, 326 pp.

-8-

Ed. Sánchez-Arce, Nellie E. (1965), México, Editorial Jus, 154 pp.

-9-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (2001), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

-10-

Eds. García Sánchez, María Concepción y Miguel González Dengra (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 117-225.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

A nombre de Tirso de Molina:

-11-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Dn. Álvaro de Luna. De Tirso de Molina. 37 hs. 21x16 cm. Posteriormente se añadió una hoja de portada con el siguiente texto: «Don Álvaro de Luna. 2 jornadas. Comedia de Tirso de Molina». Posterior numeración a lápiz que incluye esta portada: 38 hs. Contiene la jornada I entera, casi toda la II, excepto la parte final, y el final de la III. Entre las hs. 33 y 34 de la numeración inicial y la 34 y la 35 de la posterior, se produce un corte en el texto de la comedia.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16546.

[Ver ejemplar](#) [19/05/2021]

-12-

En *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

300 ff.: 220r-240r. En 11º lugar. Contiene un prólogo de Tirso de Molina en el que indica que ocho de las doce comedias que contiene el volumen no son suyas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/18186. Barcelona, *IMH*: A-12-1465; *BIT*: 56281-56301. Berlín, *SB*: Xk 4054. Frisburgo, *BUF*: E-1240 K. Londres, *LL*: 11728, e.41. Viena, *BN*: 38.H.3.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [20/05/2021]

-13-

Ed. Ríos, Blanca de los (1969), en *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar: pp. 1997-2039.

La adversa de don Bernardo de Cabrera

(Ver [La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera](#))

Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera¹⁶⁵

Comedia que conforma la segunda parte de la bilogía de *Don Bernardo de Cabrera*; la primera es *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*.

-14-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera. Comedia famosa, compuesta por el Doctor Mira de Mescua. 22 hs. 20x15 cm. Bajo el título se lee: «Representola Morales». El ejemplar está incompleto y deteriorado, le faltan las tres hojas finales.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/19805.

-15-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

-16-

Ed. Serrano Agulló, Antonio (2003), en Agustín de la Granja (coord.) *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (III), Universidad de Granada, pp. 197-327.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-17-

En *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 29*. Colección de comedias. Huesca, Pedro Blusón, 1634.

22 ff. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/14147. París, *BNF*: 8º Yg. 1308 (18).

-18-

Suelta desglosada de la colección anterior.

Le falta el f. 22.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55343/13.

-19-

Ed. Cotarelo y Mori, Emilio (1917), en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas* (III), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 61-99.

¹⁶⁵ Títulos alternativos: *La adversa de don Bernardo de Cabrera*; *Don Bernardo de Cabrera (segunda parte)*.

Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete¹⁶⁶

Comedia en colaboración con Conde del Basto, Luis de Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro.

-20-

Suelta. Madrid, Diego Flamenco, 1622.

Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete. 70 ff. 23x16 cm. Los ff. 2r-v de preliminares incluyen una dedicatoria «Al Marqués de Cañete», de Luis de Belmonte; en el f. 4r se indica: «Poetas que escribieron esta Comedia: la primera escena del primer acto es del Doctor Mira de Amescua. El fin de la misma escena que remata en estancias es del Conde del Vasto, hijo del Marqués de Belmonte. La segunda escena hasta dar fin al primer acto es de Luis de Belmonte Bermúdez. Acto segundo: la primera escena del acto segundo es de don Juan Ruiz de Alarcón. La segunda escena es de Luis Vélez. La tercera de don Fernando de Ludeña. Acto tercero: la primera escena comienza don Jacinto de Herrera. Luego prosigue don Diego de Villegas desde que sale de Guacolda, hasta que llevan preso a Caupolican. La última escena es de don Guillén de Castro. La prisión del Maese de Campo Reinoso por el Marqués es de Luis de Belmonte». Pertenece a Mira el comienzo de la jornada I.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/10352; *RAE*: 41-II-38. Roma, *AL*: 92-H-7. Salamanca, *Universitaria*: 34250.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) [20/05/2021]

-21-

Ed. Sánchez García, Francisco José (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 227-334.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

A nombre de Guillén de Castro:

-22-

Ed. Juliá Martínez, Eduardo (1927), en *Obras de don Guillén de Castro* (III), Madrid, Real Academia Española, pp. 593-639.

A nombre de Ruiz de Alarcón:

-23-

(1982), en *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón, Biblioteca de Autores Españoles* (XX), Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 487-508.

Amor aborreciendo

(Ver [La tercera de sí misma](#))

¹⁶⁶ Títulos alternativos: *El Arauco domado*; *Las victorias del Marqués de Cañete*.

Amor, ingenio y mujer

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Amor, ingenio y mujer](#))

-24-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

Amor, ingenio y mujer. Del Doctor Mirademescua. 60 hs. (310-369). 21,5x15 cm.

Ejemplares: Parma, *BP*: CC*IV 28033-I (6).

-25-

En Doce comedias, las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 3. Colección de comedias. Lisboa, Antonio Álvarez, 1649.

480 pp.: 373-408. En 4º lugar. Se han perdido las primeras páginas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/10991.

[Ver ejemplar](#) [20/05/2021]

-26-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/19

-27-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Amor, ingenio y mujer. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 32 ff. 20x14,5 cm. Sigue la edición anterior. El ejemplar de la BNE carece de la última hoja y tiene el sello de la biblioteca particular de don Agustín Durán.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/20113, T/55274/33. Sevilla, *BH*: A 250/184 (06). Londres, *LL*: P 921-4. París, *BA*: Re 6152 (12).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [20/05/2021]

-28-

Ed. Limber, Joanne Irene (1946), tesis doctoral, *Ohio State University*.

-29-

Eds. Williamsen Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

-30-

Ed. Caballero Méndez, Ascensión (2003), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (III), Universidad de Granada, pp. 327-419.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

A nombre de Calderón de la Barca:

-31-

En *Doce comedias de diferentes autores. Parte 32*. Colección de comedias. Zaragoza, Diego Dormer, 1640.

pp. 258-295. En 7º lugar. Tras el título se lee: «[...] Con la aprobación de este colegio de San Vicente Ferrer, de Zaragoza, a 12 de mayo de 1640. Licencia, 13 de junio de 1640».

Ejemplares: Madrid, *RB*: XIX-2012. Barcelona, *BIT*: 58996. Florencia, *BM*: I-AA-V-12, vol. II.

El amor y la amistad, y cautela contra cautela

(Ver [Cautela contra cautela](#))

El amparo de los hombres

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [El amparo de los hombres](#)).

-32-

Edición *princeps* de una colección facticia. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El amparo de los hombres. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 16 ff. 20x15 cm. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/28.

-33-

Ed. Wilenius, Wilfred (1951), tesis doctoral, *Ohio State University*.

-34-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, FyL-AISMA pp. 151-222.

-35-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

-36-

Ed. Sánchez García, Remedios (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IV), Universidad de Granada, pp. 17-112.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

El animal profeta

(Ver [El animal profeta, San Julián](#))

El animal profeta, San Julián ¹⁶⁷

Comedia con doble atribución a Lope de Vega y a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [El animal profeta, San Julián](#))

-37-

Manuscrito. 1631. Sin lugar.

53 hs. 22x15,5 cm. Participan tres copistas; el primero escribe la portada: «*El animal profeta de Mescua*. Año de 1631 [rúbrica]». Una hoja de guarda agregada posteriormente añade lo siguiente: «*El animal profeta*. Comedia en 3 jornadas, del Doctor Mira de Amescua (2 ejemplares)». La h. 19 está en blanco. Presenta un tipo de letra diferente desde el verso quinto del folio 32v hasta el final. Quizá este manuscrito esté relacionado con la representación de la comedia por parte de la compañía de Juan de Morales Medrano hacia el año 1630.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16899.

[Ver ejemplar](#) [24/05/2021]

-38-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

59 hs. Paz y Melia lo describe con 42 hs. [I, n° 221-b]. 22x15,5 cm. Al comienzo del texto, en el f. 3r, figura: «*Comedia famosa del animal profeta Daniel* [palabra tachada] *de Mira de Mescua*». El 1r es un folio de guarda agregado con posterioridad que añade: «*Animal Profeta* atribuida a Mira de Mescua es de Lope». En el f. 2r, bajo el título, hay pruebas de pluma con el nombre «ruiz» y «en la villa».

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/14980.

[Ver ejemplar](#) [24/05/2021]

-39-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de principios del siglo XVIII.

La Gran Comedia del Animal Profeta. Del Dor. Mira de Mescua. 26 hs. 22x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16961.

-40-

Ed. Arme Tock, Shirley (1973), en *A critical edition of Mira de Amescua's «El animal profeta»: with an introductory study*, tesis doctoral, Universidad de Misuri (Columbia), 323 pp.

-41-

Ed. Wilds, Bonnie (1979), Barcelona, Borrás Ediciones, 201 pp. [texto de la comedia: pp. 57-163].

-42-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [06/10/2021]

¹⁶⁷ Títulos alternativos: *El animal profeta*; *El dichoso parricida*.

-43-

Ed. Valladares Reguero, Aurelio (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 29-152.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [06/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-44-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

Comedia famosa. El animal profeta, San Julián de Lope de Vega Carpio. 32 hs.

Ejemplares: Londres, *BM*: MS/11728, fol. 55.

-45-

En *Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio. Parte 25.* Colección de comedias. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.

20 hs. En 6º lugar.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

-46-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El Animal Profeta. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55352/7. Santander, *BMP*: 34136-7.

[Ver ejemplar de Santander](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [05/06/2021]

-47-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El animal profeta. Comedia famosa, de Lope de Vega Carpio. 20 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55358/1

-48-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El animal profeta. Comedia famosa, de Lope de Vega Carpio. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55355/23

-49-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El animal profeta, San Julián. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 21x15 cm. Lleva el sello de Pascual de Gayangos y Arce, bibliógrafo del siglo XIX.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14802/25; *BHM*: C-18869 (5); *RAE*: 41-IV-58 (10). Londres, *BM*: 11728.f.55. Parma, *BP*: CC*V 28033.21 (8), CC*V 28033-22 (9).

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) [24/05/2021]

-50-

Suelta. Valladolid, Alonso del Riego, ¿1714-1762?

La gran comedia El animal profeta de Lope de Vega Carpio.

Ejemplares: California, *UC*: 787t.C732

-51-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

16 hs.

Ejemplares: Boston, *PL*: D.173.8.

-52-

Suelta. Burgos, Imprenta de la Santa Iglesia. Sin año.

Comedia famosa El animal profeta, San Julián. De Lope de Vega Carpio. 32 pp. 21x15,5 cm. En el título aparece tachado el nombre de Lope, y debajo, manuscrita, la anotación siguiente: «Es de Don Antonio Mira de Amescua. Ms. en la B. de Osuna. Fhâ. De 1631».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4413.

[Ver ejemplar](#) [24/05/2021]

-53-

Suelta nº 122. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. El animal profeta, San Julián. De Lope de Vega Carpio. 32 pp. 21x15 cm.

Observaciones: Coincide con la edición anterior en la distribución del texto (en columnas y páginas), pero varía en el tamaño de letra, que es mayor en esta.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1418. Santander, *BMP*: 33124. Ciudad Real, *BUCLM*: E-84-nº 5. Chapel Hill, *BUNC*: TAB 37, 18. Londres, *BM*: 11728.h.14 (1). California, *UC*: 862.8.T2553a.Vol.3718

-54-

Suelta nº 9. Salamanca, Francisco García Onorato y San Miguel. Sin año.

La gran comedia El animal profeta. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 20 cm. Está bastante deteriorada y cuenta con varias páginas restauradas.

Ejemplares: Ciudad Real, *BUCLM*: E-9638-nº 11.

-55-

Suelta nº 170. Sevilla, Imprenta Real. Sin año.

El animal profeta, y dichoso parricida, S. Julián. Comedia famosa, de Lope de Vega Carpio. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 56522.

-56-

Suelta nº 170. Sevilla, Imprenta Real. Sin año.

El animal profeta, y dichoso parricida San Julián. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 28 pp.

Ejemplares: Nueva York, PL: p.v.796.

-57-

Suelta nº 133. Sevilla, José Padrino. Sin año.

Comedia famosa. El animal profeta, y dichoso parricida, San Julián, de Lope de Vega Carpio. 28 pp. 20x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, BNE: T/5165. Barcelona, BIT: 61804.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [25/05/2021]

-58-

Manuscrito traducido al náhuatl. Sin lugar, ni año.

Contiene tres comedias españolas adaptadas al azteca o náhuatl: *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca; *El animal profeta y dichoso parricida*, de Lope de Vega o Mira de Amescua; *La madre de mejor*, atribuida a Lope de Vega.

Observaciones: El ejemplar conservado en California procede el Colegio de San Gregorio de la Ciudad de México.

Ejemplares: California, BL.

-59-

(1965), en *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, 148, pp. 179-224.

El Anticristo

(Ver *La venida del Anticristo*)

El arauco domado

(Ver [Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete](#))

El arpa de David

Comedia.

-60-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa del arpa de David. Del Dor. Mira de Mescua. 62 hs. 22x16 cm. Está escrita por tres manos diferentes, una para cada acto. Puesto que los errores parecen en su mayoría auditivos, cabe pensar que la obra se copió al dictado. La jornada I es la que más errores presenta. En la primera portada aparecen insertas con otra letra la rúbrica y firma de Alarcón y de otros dos nombres más, y al final de la jornada I se afirma que la comedia es de «Francisco de Alarcón, hijo de don Pedro González de Alarcón, alcalde mayor de la villa de Cáceres»; también encontramos una nota al margen entre los versos 1-7 que dice: «es la del Doctor Mira de Mescua que es la fina». Lo más probable es que Alarcón fuera el propietario del texto y no su autor.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15516.

[Ver ejemplar](#) [25/05/2021]

-61-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

Comedia famosa. El arpa de David. Del Doctor Mira de Mescuas. 63 hs. (148-211). 21,5x15,5 cm.

Observaciones: El ejemplar de la BNE, el único conservado, proviene de la B. del Duque de Osuna.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16326.

[Ver ejemplar](#) [25/05/2021]

-62-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [07/10/2021]

-63-

Ed. García Sánchez, María Concepción (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 97-206.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [07/10/2021]

La bella

(Ver [La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla](#))

La bella poeta

(Ver [La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla](#))

Bueno es callar¹⁶⁸

Comedia.

-64-

Manuscrito. En un volumen misceláneo con letra y encuadernación del siglo XVII.

58 hs. En 8º lugar. El título inicial, en orden inverso, *Muerto vivo y enterrado o callar en buena ocasión*, aparece corregido, debajo de una cruz, en la parte superior central de la h. l. Se encuentra en buen estado de conservación, aunque con letra muy desvaída. El texto de la comedia está copiado por una misma mano y presenta correcciones, algunas de otra tinta y seguramente de mano distinta, que hacen pensar en una posible puesta en escena.

Ejemplares: ROMA, *BNCR*: 69-2-B-9-3.

¹⁶⁸ Títulos alternativos: *Callar en buena ocasión*; *Muerto, vivo y enterrado*.

-65-

Ed. Falconieri, John V. (1992), Kassel, Edition Reichenberger, 102 pp.

-66-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [07/10/2021]

-67-

Ed. Ojeda Calvo, María del Valle (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 39-160.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [07/10/2021]

Los caballeros

(Ver [Caballeros nuevos y carboneros de Francia](#))

Los caballeros nuevos

(Ver [Caballeros nuevos y carboneros de Francia](#))

Los caballeros nuevos y carboneros de Francia ¹⁶⁹

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Los caballeros nuevos y carboneros de Francia](#)).

-68-

Manuscrito. Valladolid, ca. 1608.

Caballeros nuevos, y los carboneros de Tracia de Mirademescua. 33 hs. 21,5x15,5 cm. En el f. 33r figuran, con distinta letra, los tres versos finales de la comedia, y a continuación se lee: «Laus deo. Entranse con que se da fin a la comedia, la cual está bien y fielmente sacada conforme a su original y en muchos lugares enmendada por Juan Álvarez de Ledesma. En Valladolid, 7 de marzo 1608». El manuscrito está firmado a finales de la primera y segunda jornada por Diego de Anunzibay, con una rúbrica; la misma mano, con la misma tinta, ha entrado la lista de los que hablan en la comedia en el f. 1v. Por último, bajo el título, probablemente escrito por Ledesma, Francisco de Rojas ha añadido otro título: «Carboneros de Tracia», en el que se produce una confusión con Francia. Por tanto, son cuatro las manos que intervienen: de Francisco de Rojas, Juan Álvarez de Ledesma, Diego de Anunzibay y otra no identificada.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15284.

[Ver ejemplar](#) [26/05/2021]

¹⁶⁹ Títulos alternativos: *Los caballeros*; *Los caballeros nuevos*; *Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia*; *Los carboneros de Tracia*.

Los caballeros nuevos y carboneros de Tracia

(Ver [Los caballeros nuevos y carboneros de Francia](#))

Callar en buena ocasión

(Ver [Bueno es callar](#))

El capitán Belisario

(Ver [El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario](#))

El capitán Jepté¹⁷⁰

Comedia conservada a nombre de Juan Bautista Diamante, pero atribuida a Mira de Amescua por la crítica. Dudosa.

A nombre de Diamante:

-69-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

El Capitán Jepté o Cumplirle a Dios la palabra. 51 hs. 21x15,5 cm. Tiene una hoja de guarda, una portadilla, agregada posteriormente. En las dos portadas una mano moderna ha escrito «de Diamante». Copia en limpio de una sola mano.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16791.

[Ver ejemplar](#) [26/05/2021]

-70-

En *Doce comedias de varios autores*. Colección de comedias. Tortosa, Francisco Murtozell, 1638.

ff. 1r-21r. En 1º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/23135.

[Ver ejemplar](#) [26/05/2021]

-71-

Ed. Valladares Reguero, Aurelio (2008), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VIII), Universidad de Granada, pp. 21-109.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [07/10/2021]

La carbonera de Francia

(Ver [La reina Sevilla, infanta vengadora](#))

¹⁷⁰ Títulos alternativos: *Cumplirle a Dios la palabra*; *La tragedia de la hija de Jepté*.

Los carboneros de Francia y reina Sevilla

(Ver [La reina Sevilla, infanta vengadora](#))

Los carboneros de Tracia

(Ver [Los caballeros nuevos y carboneros de Francia](#))

La casa de Austria ¹⁷¹

Auto sacramental atribuido a Mira de Amescua por la crítica. Dudoso.

-72-

En *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*. Colección de autos. Madrid, José Fernández de Buendía, 1664.

pp 259-281.

Ejemplares: Madrid, BNE: T/9811.

[Ver ejemplar](#) [29/06/2021]

-73-

Ed. González Pedroso, Eduardo (1952), en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, pp. 551-563.

-74-

González Ruiz, Nicolás (1946), en *Piezas maestras del teatro teológico español* (I), Madrid, BAC, pp. 825-847.

-75-

Ed. Granja, Agustín de la (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 821-857.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [07/10/2021]

A nombre de Agustín Moreto:

-76-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

15 hs. Se trata de una copia de mano de Diego Martínez de Mora.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/15237.

[Ver ejemplar](#) [05/07/2021]

¹⁷¹ Títulos alternativos: *La gran casa de Austria y divina Margarita*; *La Santa Margarita*.

La casa del tahúr¹⁷²

Comedia.

-77-

Manuscrito en parte autógrafo. Madrid, 20 de diciembre de 1616.

La casa del tahúr. 66 hs. 21x15,5 cm. En el f. 1r, tras el título y antes del título de la comedia, una mano distinta añade: «del Doctor Mira de Mescua». En el f. 11v comienza la parte autógrafa. El f. 60r contiene una licencia de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 3 de diciembre de 1621), seguida de lo que parece ser un final alternativo (hs. 61-65). En el f. 65r hay otra licencia, del Doctor Luis Bravo (Zaragoza, 15 de noviembre de 1619).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res.118.

[Ver ejemplar](#) [26/05/2021]

-78-

Ed. Fameli, John C. (1970), tesis doctoral, *Ann Arbor* (Míchigan), Universidad del Sur de California.

-79-

Ed. Williamsen, Vern G. (1973), Madrid, Castalia, 148 pp.

-80-

Ed. Dietz, Rolf (1974), en *Antonio Mira de Amescua. Studien zum Werk eines spanischen Dichters des «Siglo de Oro»*, Berna (Suiza), *Peter Lang*, pp. 175-322.

-81-

Ed. Díez Borque, José María (1975), en «Teatro de los siglos XVI y XVII», *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, pp. 331-343.

-82-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1996), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [07/10/2021]

-83-

Ed. Williamsen, Vern G. (2002), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 127-242.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [07/10/2021]

¹⁷² Título alternativo: *En la casa del tahúr poco dura la alegría*.

Cautela contra cautela ¹⁷³

Comedia.

-84-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Cautela contra cautela II^a. 50 hs. 21x15 cm. En el f. 1r figura el título y, de otra mano, la atribución «de Lope» tachada. Al margen otra mano ha añadido: «del Doctor Antonio Mira de Mescua».

Ejemplares: Parma, *BP*: CC*IV 28033-76 (1).

-85-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

59 hs.

Observaciones: ¿Perdido? (Valladares Reguero, 2004: 45)

-86-

Ed. Maldonado Palmero, Gabriel (1999), Universidad de Almería, 1 disquete.

-87-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-88-

Ed. Maldonado Palmero, Gabriel (2002), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 243-352.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

A nombre de Tirso de Molina:

-89-

En *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

300 ff.: 138r-157r. En 7º lugar. Contiene un prólogo de Tirso de Molina en el que indica que ocho de las doce comedias que contiene el volumen no son suyas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/18186; U/10338(2).

[Ver ejemplar original](#) [27/05/2021]

[Ver ejemplar desglosado del original](#) [27/05/2021]

-90-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: C/18867/6.

¹⁷³ Título alternativo: *El amor y la amistad, y cautela contra cautela*.

-91-

Ed. Hartzenbusch, Juan Eugenio (1848), en *Comedias escogidas de Fr. Gabriel Téllez (el Maestro Tirso de Molina)*, *Biblioteca de Autores Españoles* (V), Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 501-518.

Ediciones posteriores: 1944 (Madrid, Atlas).

-92-

Ed. Orellana, Francisco José (1866), en *Teatro Selecto Antiguo y Moderno Nacional y Extranjero* (I), Barcelona, Editorial de Salvador Manero, pp. 1049-1077.

-93-

Ed. Sánchez Arjona, José (1888), en *Cautela contra cautela de Tirso de Molina. El Teatro Español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII* (40), Sevilla, 24 pp.

-94-

Ed. Sancho, Fray Manuel (1912), en *Cautela contra cautela*, arreglada para Sociedades Católicas, Barcelona, Fomento del Teatro Católico, 86 pp.

Ediciones posteriores: 1926 (Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana: 97 pp.).

-95-

Ed. De los Ríos, Blanca (1989), en *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas* (III), 3ª edición, Madrid, Aguilar, pp. 911-959. [1ª edición: 1952]

Los celos de San José

(Ver [Nacimiento de Nuestro Señor](#))

El cisne de Alejandría ¹⁷⁴

Comedia conservada a nombre de Lope de Vega, pero atribuida a Mira de Amescua por la crítica.

-96-

Eds. Granja, Agustín de la y María Rimón Remón (2010), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (X), Universidad de Granada, pp. 35-140.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-97-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

16 pp.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14822.

¹⁷⁴ Título alternativo: *El prodigio de Etiopía*.

-98-

Ídem.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/19608.

-99-

Ídem.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

-100-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

20 pp.

Ejemplares: Múnich, *BSB*.

El clavo de Jael

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa.

-101-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Clavo de Jael. Copiada. Es de Mira de Mescua. Al comienzo del texto, f. 2r., figura: *Comedia famosa del clavo de Jael*. 34 hs. 22x15,5 cm. Está escrito con la misma mano, que es la del librero Matías Martínez —el mismo que copia el MSS/15262 de la BNE—, pero tiene enmiendas de Francisco de Rojas, por ejemplo, para clarificar y corregir la métrica.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15331.

[Ver ejemplar](#) [28/05/2021]

-102-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de los siglos XVIII-XIX.

Comedia famosa del clavo de Jael. ff. 290-326. Está plagada de errores.

Ejemplares: Londres, *BM*: Add. 33475.

-103-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, *FyL-AISMA*, pp. 223-294.

-104-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-105-

Ed. Quintana Pareja, Emilio (2003), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (III), Universidad de Granada, pp. 421-516.

Comedia de Mahoma

(Ver [Vida y muerte del falso profeta Mahoma](#))

El conde Alarcos

Comedia.

-106-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 5*. Colección de comedias. Madrid, Pablo de Val, 1653.

pp. 128-166. En 4º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22658, TI/16/5, U/11398. Londres, *BM*: 11725.b.5. Boston, *PL*: D.172.1. Roma, *AL*: 92-H-4.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22658](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [21/06/2021]

-107-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El Conde Alarcos. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 14 hs. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 57261. Santander, *BMP*: 32872.

-108-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El Conde Alarcos. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 57826.

-109-

Ídem.

Observaciones: Presenta diferencias tipográficas con la edición anterior.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 39804.

-110-

Suelta nº 15. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El Conde Alarcos. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Moscua. 18 hs. 21x16 cm. En los encabezamientos de las hojas figura: «Del Doctor Mira de Mescua». El ejemplar de Madrid tiene numerosas correcciones hechas a mano y cuenta con cinco hojas manuscritas agregadas, numeradas a lápiz desde la 3 hasta la 7 y que ofrecen variantes del texto de la comedia, además de contener documentos de censura: la solicitud de aprobación de Luján (Madrid, 2 de abril de 1755), una aprobación de Nicolás González Martínez (Madrid, 3 de abril de 1755), otra de Antonio Pablo Fernández (Madrid, 3 de abril de 1755) y las licencias de representación (Madrid, 3 de abril de 1755 y 5 de junio de 1770).

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-15-2 (a). Londres, *BM*: 11728.d.46.

[Ver ejemplar de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/05/2021]

-111-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20x15 cm. El ejemplar de la B. Municipal lleva agregadas dos hojas manuscritas que ofrecen variantes del texto de la comedia.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55284/22; *BHM*: Tea 1-15-2 (b).

[Ver ejemplar de la B. Municipal](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/05/2021]

-112-

Suelta nº 11. Sevilla, Lucas Martín de Hermsilla. Sin año.

Comedia famosa, El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 21,5x15,5 cm. El ejemplar de Madrid lleva agregadas dos hojas manuscritas que ofrecen variantes del texto de la comedia.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-15-2 (c). Lisboa, *BNP*: 3006 (4) R.

[Ver ejemplar de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [31/05/2021]

-113-

Suelta nº 15. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3859.

-114-

Suelta nº 15. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20x14 cm. Lleva numeración de folios.

Observaciones: Presenta diferencias tipográficas con la edición anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3978.

-115-

Suelta nº 78. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1650.

Comedia famosa. El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Amescua. 31 pp.

Ejemplares: Almagro, *MNT*: T.V nº 3. Boston, *PL*: G.3353.8.7 (nº 8). Viena, *ON*.

[Ver ejemplar de Viena](#) (digitalizado en Google Books) [31/05/2021]

-116-

Suelta nº 122. Barcelona, Juan Serra y Nadal. Sin año [1760-1779].

Comedia famosa. El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 14 hs. 21x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/2114, T/2174, T/14817/2; *BHM*: C-18861; *RAE*: 41-V-27 (13). Sevilla, *BH*: A 250/184 (07). Barcelona, *BIT*: 33756, 45601, 60666. Oviedo, *BUO*: P-61-12. Santander, *BMP*: 31216. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE: VAR-7/7. Chapel Hill, *BUNC*: TA 19, 20. Columbus, *OSUL*: vol. 10. Londres, *LL*: P944-1. Nueva York, *HSA*: 411/71 v.8 n.12. Toronto, *BUT*. Wayne, *WSU*: CV 25.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [31/05/2021]

-117-

Suelta nº 10. Barcelona, Pedro Escuder, 1757.

El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4002, T/14831 (10). Oviedo, *BUO*: P-29-5. Chapel Hill, *BUNC*: TA 1, 6. Londres, *BM*: 11728.h.7 (1); *LL*: P 926-2.

-118-

Suelta nº 122. Barcelona, Carlos Saperá, 1769.

Comedia famosa. El Conde Alarcos. Del Doctor Mira de Mescua. 14 hs.

Ejemplares: Sevilla, *BH*: A 250/139 (12). Cambridge, *UL*: 7743.c.7 (6).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [31/05/2021]

-119-

Suelta nº 125. Sevilla, Imprenta Real. Sin año.

El Conde Alarcos. Comedia famosa del doctor Mira de Mescua. 28 pp. 20x15 cm.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 32873. Parma, *BP*: CC*IV 28033-48 (4).

-120-

Suelta. Sevilla. Sin año, ni imprenta.

32 pp.

Ejemplares: Boston, *PL*: D.173.8.

-121-

Ed. Pickering, Adrián T. (1951), tesis doctoral, *Ohio State University*.

-122-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1988), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-123-

Ed. González García, Julia (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XI), Universidad de Granada, pp. 55-148.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

A nombre de Francisco de Rojas:

-124-

Suelta nº 35. Valladolid, Alonso del Riego. Sin año.

Comedia famosa, El Conde Alarcos. De don Francisco de Ro[...]. 16 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1163, T/20647. Ciudad Real, *BUCLM*: E-9640 (II). Londres, *LL*: P 971-4.

Traducciones al portugués:

-125-

Lisboa, 1783.

Comedia nova intitulada O Conde Alarcos. 39 pp.

Ejemplares: Washington, *CUA*.

-126-

Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1788.

Comedia nova intitulada O Conde Alarcos.

Ejemplares: Columbia, *UM* (en microfilme).

-127-

Traducción de Nicolas Luiz da Silva. Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1792.

Comedia nova intitulada O Conde Alarcos.

39 pp. 20,5 cm.

La confusión de Hungría

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa.

-128-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 35*. Colección de comedias. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1671.

pp. 274-316. En 8º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22688, T/55274/16, T/55274/17. Toledo, *BPT*: I-863. Columbus, *OSUL*. Parma, *BP*: CC*IV 28033-48 (8).

[Ver ejemplar de Madrid, R/22688](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [01/06/2021]

-129-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/16, T/55274/17. Toledo, *BPT*: I-863. Parma, *BP*: CC*IV 28033-48 (8).

-130-

Ed. García, Lino (1986), en *Una edición crítica de La confusión de Hungría*, *Michigan University*, 213 pp. [texto de la comedia: pp. 33-158].

-131-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-132-

Ed. Argente del Castillo, Concepción (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 153-261.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

La conquista de las Malucas ¹⁷⁵

Comedia conservada a nombre de Melchor Sánchez León, pero atribuida a Mira de Amescua por la crítica. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [La conquista de las Malucas](#)).

A nombre de Melchor Sánchez León:

-133-

En *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes, en doce comedias fragantes. Parte 46*. Colección de comedias. Madrid, Francisco Sanz, 1679.

ff. 174v-197v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22699.

-134-

Suelta. Madrid, Juan Antonio Pimentel. Sin año.

24 pp.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/15010.

-135-

Suelta. Valencia, Viuda de José de Orga, 1762.

40 pp. Tras el final se lee: «Con licencia: en Valencia. En la Imprenta de la viuda de José de Orga. Calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará esta y otras de diferentes títulos. Año 1762».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1130, T/15031 (7). Oviedo, *BUO*: CGP-011-10.

-136-

Ed. Muñoz Palomares, Antonio (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XI), Universidad de Granada, pp. 149-235.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

Cuatro milagros de amor ¹⁷⁶

Comedia.

-137-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de los siglos XVIII-XIX.

¹⁷⁵ Título alternativo: *La victoria de las Malucas*.

¹⁷⁶ Título alternativo: *El milagro de amor*.

Cuatro Milagros de Amor. Comedia Famosa. 43 hs. 23x17 cm. Tras el título se lee: «Del Doctor Mira de Mescua. Copiada de la impresa que tiene el señor Quiroga, librero de Madrid». Lleva el sello de Agustín Durán.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15252.

[Ver ejemplar](#) [31/05/2021]

-138-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

18 hs. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/21, T/55274/22. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º52.

-139-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, *FyL-AISMA*, pp. 505-570.

-140-

Ed. Cappelli, Federica (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 263-355.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

Cumplirle a Dios la palabra

(Ver [El capitán Jepté](#))

El cura de Madrilejos

(Ver [El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos](#))

Las damas trocadas

(Ver [La hermosura de Fénix](#))

La desgraciada Raquel¹⁷⁷

Comedia.

-141-

Manuscrito. Sin lugar. 1695.

Comedia famosa. La desgraciada Raquel y Rey Dn. Alfonso el 8º. del Doctor Mirademescua. 115 hs. Cuenta con numerosas supresiones hechas por la censura.

¹⁷⁷ Título alternativo: *La judía de Toledo*.

Observaciones: Las fechas fueron alteradas y se leyó «1605», «1625» o «1635», pero en la censura está escrito «1695».

Ejemplares: Boston, *PL*: D. 22.

-142-

Ed. Alan Murray, Donald (1951), tesis doctoral, *Stanford University*.

-143-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-144-

Ed. Vernon Ebersole, Alva (1991), Valencia, Albatros, 143 pp.

-145-

Ed. González Cañal, Rafael (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 23-134.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

Refundición de Juan Bautista Diamante:

-146-

Manuscrito. Madrid, 1750.

Comedia famosa La judía de Toledo Compuesta por Dn. Juan Bautista Diamante. 72 hs. + 2 hs. intercaladas. 20,5x15cm. Las hojas están distribuidas en tres cuadernillos, uno para cada jornada (jornada I: 2 hs. de guarda y hs. 1-23; jornada II: 2 hs. y hs. 24-48; jornada III: hs. 49-72). Entre las hs. 71 y 72 se inserta una nueva, sin numerar, que ofrece una versión diferente del final de la comedia. En el f. 72v y en otro que se agrega sin numerar (73r) se encuentra la solicitud de aprobación, el informe de don Bernardo José de Reinoso y la licencia de representación (Madrid, 1750).

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea-1-120-3 (a).

-147-

En *Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte 27*. Colección de comedias. Madrid, 1667. Sin imprenta.

pp. 410-436. En 12º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22680. Santander, *BMP*: 1350. Boston, *PL*: D. 172.1. Londres, *BM*: 11725.cc.8. París, *BA*: Re 6158. Roma, *AL*: 92-H-10.

-148-

En *Comedias nuevas de los más célebres autores y realzados ingenios de España*. Colección de comedias. Ámsterdam, 1726. Sin imprenta (a costa de David García Fernández).

pp. 1-42. En 1º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/10914, T/10805.

-149-

Suelta nº 15. Barcelona, Pedro Escuder. Sin año.

Comedia famosa. La judía de Toledo. De don Juan Bautista Diamante. 39 pp. En el f. 39v se lee: «Hallárase esta comedia, y otras de diferentes títulos, en Madrid, en la librería de Antonio del Castillo junto al Correo».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4526, T/55273/23, U/9304, M/4304. Boston, *PL*: D. 173.8.

[Ver ejemplar de Madrid, T/4526](#) [31/05/2021]

-150-

Suelta. Barcelona, Pedro Escuder. Sin año.

Comedia famosa. La judía de Toledo. De don Juan Bautista Diamante. 34 pp. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *RB*: VIII-17137 (11).

-151-

Suelta nº 25. Madrid, Juan Sanz. Sin año.

Comedia famosa. La judía de Toledo. De don Juan Bautista Diamante. 18 hs. 20x14,5 cm. Texto de la comedia: hs. 1r-17v; *Entremés de los esdrújulos, para Palacio*: hs. 17v-18v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/9312. Oviedo, *BUO*: P-80-1.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [01/06/2021]

-152-

Suelta nº 77. Valencia, Viuda de José de Orga, 1764.

Comedia famosa. La judía de Toledo. De don Juan Bautista Diamante. 32 pp. 21x15 cm. Le faltan las pp. 31-32, que han sido sustituidas por ocho hojas manuscritas que ofrecen un final de la obra diferente; hay otra hoja manuscrita intercalada entre las pp. 22 y 23, que presenta un final diferente para la segunda jornada.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3793, T/15015 (6), T/15015 (7), T/15016 (18), T/55273/28, T/2554 (3); *BHM*: Tea 1-120-3 (b). Almagro, *MNT*: T. XI nº 14. Barcelona, *BC*: 834.60 XI/8. Austin, *UTL*: 862/D 54lj/1764, 97.4. Londres, *BM*: 11728.c.36. Toronto, *BUT*: 251b.

-153-

Suelta. Madrid, Librería de Quiroga, 1792.

Comedia. La judía de Toledo. De don Juan Bautista Diamante. 32 pp. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4438, T/20608; *BHM*: Tea 239-13; *RAE*: 41-V-40 (14); *UCM*: Derecho 185961. Barcelona, *BC*: 83-8o-C 62/4, 83-8o-C 62/5. Oviedo, *BUO*: P-59-5, P-29-2. Boston, *PL*: G.3353.8.3 (no14). Cambridge, *UL*: 431. Columbus, *OSUL*: vol. 23. Londres, *BM*: 1342.e.8 (48), 11728.h.20 (6); *LL*: P 9013, P 982-8. Toronto, *BUT*: 351. Wayne, *WSU*: CV 29.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid, T/4438](#) [01/06/2021]

-154-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1859), en *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles* (49), Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 1-18.

Ediciones posteriores: 1951 (Madrid, Atlas).

Las desgracias del rey don Alfonso el Casto¹⁷⁸

Comedia.

-155-

En *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Parte 5*. Colección de comedias. Alcalá, Viuda de Luis Martínez Grande, 1615.

31 ff. En 2º lugar. Al principio incluye una loa y un baile; entre el primer y segundo acto incluye el *Baile de las diosas*.

Ejemplares: Madrid, *RB*: XIX-2007. Toledo, *BPT*: 1-1946. Parma, *BP*: CC*IV 28033. Roma, *BAV*: Barberini KKK. V.2, KKK.VII.25.

-156-

Ídem. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616.

ff. 25r-52v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/13856, R/14098; *RAE*: 41-VI-54; *UCM*: FOA 235. Berlín, *SB*: Xk-3135. Bolonia, *BUB*: AV.Tab.I.ML.162, vol. XVII. Bressanone, *AN*: 4210. Londres, *BM*: 1072.1.3.20; *LL*: P 916-6. Milán, *BA*: S.N.VV.23, «Vallicelliana» Sal. Borr. R-1-15. Roma, *AL*: 92-H-4. Viena, *ON*: 38.H.2 (5).

[Ver ejemplar de la U. Complutense de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [01/06/2021]

-157-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-158-

Ed. Maldonado Palmero, Gabriel (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 357-464.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

El dichoso parricida

(Ver [El animal profeta, San Julián](#))

Los disparates de don Juan el Clérigo

(Ver [El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos](#))

¹⁷⁸ Títulos alternativos: *El rey Alfonso*; *El rey Alfonso el Casto*; *El rey don Alonso*.

Don Bernardo de Cabrera (segunda parte)

(Ver [La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera](#))

El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario¹⁷⁹

Comedia.

-159-

Manuscrito autógrafo. Madrid, 1625.

El ejemplo mayor de la desdicha. 60 hs.: 1-37 (21x15,5 cm); 38-60 (22x15,5 cm). En el f. 60r figura la firma de Mira de Amescua, y a continuación una aprobación de Lope de Vega (Madrid, julio de 1625). En el f. 60v hay tres aprobaciones más: de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 19 de octubre de 1625), del Doctor Garcés, Vicario General (Valencia, 2 de octubre de 1627) y de P. M. Javier Barneto (3 de noviembre de 1629).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res/112.

[Ver ejemplar](#) [01/06/2021]

-160-

Suelta nº 144. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El capitán Belisario [de] Mescua. 16 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 58927. Londres, *BM*: 11728 h.14 (2).

-161-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1928), en *Teatro II*, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos, XIV), 283 pp. [texto de la comedia: pp. 145-283].

-162-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1973), en *Teatro II*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XIV), 4ª edición, 246 pp. [texto de la comedia: pp. 145-246].

-163-

Eds. Williamsen, Vern G. (2001), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [09/10/2021]

-164-

Ed. Profeti, María Grazia (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 207-302.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

¹⁷⁹ Título alternativo: *El capitán Belisario*.

A nombre de Juan Pérez de Montalbán:

-165-

En *Comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España. Parte 25*. Colección de comedias. Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1632.

ff. 66r-85v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/24978. Bolonia, *BUB*: AV.Tab.I.MI.162. Cambridge, *UL*: F.163.C.8.4. Friburgo, *BUF*: E-1032-g. Roma, *BAV*: Racc.Gen.Lett.Est.IV.271. Venecia, *BM*: Dram. 3898. Viena, *ON*: 38.V.12.25.

-166-

Ídem. 1633.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: U/10553, 8/24354. Boston, *PL*: D.171.4. FERRARA, *BA*: L.8.2.13. Roma, *AL*: 92-H-10.

A nombre de Lope de Vega:

-167-

Manuscrito. Sin lugar. 1635.

Capitán Belisario. En el verso de la hoja de la portada aparece: *El cappan. Belisario. Comedia famosa*. 44 hs. 21x15,5 cm. En una hoja de guarda agregada con posterioridad se indica: «Comedia en 3 jornadas»; en la cubierta se le atribuye a Lope de Vega. Las hs. 31 y 32 están en blanco.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16906.

[Ver ejemplar](#) [01/06/2021]

-168-

En *Comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio. Parte 25*. Colección de comedias. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.

20 hs. En 4º lugar.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

-169-

En *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 4*. Colección de comedias. Lisboa, Oficina Craesbeeckiana, 1652.

ff. 223r-242v. En 12º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/4432.

-170-

En *Doce comedias, las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte I*. Colección de comedias. Colonia Agripina, Manuel Texera, 1697.

pp. 1-33.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 83224-83235. Cambridge, *UL*: Hisp. 5.69.1. LA HAYA, *KB*: 758.E.20.

-171-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 6*. Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1653.

16 hs. En 3º lugar.

Observaciones: Valladares señala que en el «Catálogo» de la Exposición de Lope de Vega de 1635 (nº 375, p. 109) se menciona esta colección, hecha en la misma imprenta zaragozana, pero no en 1653, sino en 1635, cuyo único ejemplar conocido se halla en la Biblioteca Nacional de Viena, con cuatro comedias de Lope, ninguna de las cuales es *El capitán Belisario*. Parece que se trata del mismo ejemplar, por lo que existe una errata tanto en el año de la impresión como en la ausencia de esta comedia [2004: 17].

Ejemplares: Viena, *ON*: 38.V.10 (6).

-172-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El capitán Belisario. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. Le sigue el entremés *El médico del tabaco*.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55351/27. Roma, *AL*: 92-H-7. París, *BM*: 11069.M (9), 11069.J (11); *BNF*: Yg.348 (1); 8ºYg.1308 (38).

-173-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 39959. Valencia, *BUV*: A-112/87. París, *BNF*: 8ºYg.1364 (11).

-174-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El capitán Belisario. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14983/2. Barcelona, *BIT*: 57260, 57368. Santander, *BMP*: 32806, 34136 (3).

-175-

Suelta nº 144. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, El capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Parma, *BP*: CC*V 28032-21 (12).

-176-

Suelta nº 104. Madrid, Antonio Sanz. Sin año.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 14 hs. 21x15cm.

Ejemplares: París, *BSG*: Y 4º556 (3) Inv. 916 Rés. (3). Parma, *BP*: CC*V 28032-22 (7).

-177-

Suelta nº 104. Madrid, Antonio Sanz, 1732.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 14 hs. 21x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4550. Almagro, *MNT*: T. VIII nº 18. Ciudad Real, *BUCLM*: E-655 (1). Venecia, *BM*: 110.C.29.15.

-178-

Suelta. Madrid, Antonio Sanz, 1751.

Comedia famosa. El capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4404, T/14841 (5), T/55348/27, T/55351/12, T/55351/13; *RB*: VIII-17130 (4). Barcelona, *BIT*: 70558. Florencia, *BNCF*: Bardi-IX.8.3.36, vol.VIII.

-179-

Suelta nº 172. Barcelona, Tomás Piferrer, 1771.

Comedia famosa. El jemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 14 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1690, T/14969, T/15003 (18), T/55349/20. Barcelona, *BC*: 83-8°-C 62/15; *BIT*: 33124. Berlín, *SB*: Xk-1142. Londres, *BM*: T/1738 (23).

[Ver ejemplar de Madrid, T/1690](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [01/06/2021]

-180-

Suelta nº 17. Valencia, Agustín Laborda, 1778.

Comedia famosa. El capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 32 pp. 21x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-98-5 (b).

-181-

Suelta nº 241. Valencia, José y Tomás de Orga, 1781.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 28 pp. 21,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/5113, T/14809 (9), T/15003 (16), T/15003 (17); *RAE*: 41-V-33 (6). Berlín, *SB*: Xk.1144. Boston, *PL*: D.147.6.1 (3). Cambridge, *UL*: Hisp. 5.76.13 (7). Londres, *BM*: 11728.h.2 (7); *LL*: P 945-1. Viena, *ON*: 443.330-B.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid, T/5113](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [02/06/2021]

-182-

Suelta. Madrid, Librería Quiroga, 1796.

Comedia. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 28 pp. 20,5x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/5114; *BHM*: C-18865 (31); *RAE*: V-145-2; *UCM*: Filología 363378. Barcelona, *BIT*: 61807. Santander, *BMP*: 3049-6. Ciudad Real, *BUCLM*: E-736(III), E-8.141 (VII). Boston, *PL*: D.147.6.1 (15), D.173.8. Cambrige, *UL*: Hisp. 5.76.20 (8). Chapel Hill, *BUNC*: TA 2.320, CTAE 13,3.

Columbus, *OSUL*: vol.15. Friburgo, *BUF*: E-1032-n-XIX. Londres, *BM*: T. 1738 (24); *LL*: P 1121-172. Nueva York, *HSA*: 411/71 v.10.n.9. Toronto, *BUT*. WAYNE, *WSU*: CV 27.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [02/06/2021]

-183-

Suelta nº 127. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 32 pp. 20,5x15,5 cm. El ejemplar de la B. Municipal de Madrid tiene agregadas al final tres hojas manuscritas que ofrecen variantes del texto de la comedia.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/5109; *BHM*: Tea 1-98-5 (a). Barcelona, *BIT*: 37961. Santander, *BMP*: 105, 33130. Toledo, *BPT*: 1-863 (16). Ciudad Real, *BUCLM*: E-90 (VIII). Londres, *LL*: P 972-11, 491.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [02/06/2021]

-184-

Suelta nº 35. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario, Comedia famosa, de Lope de Vega Carpio. 32 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1011, T/14984 (7). Barcelona, *BIT*: 61186. Boston, *PL*: D.173.8.

[Ver ejemplar de Madrid, T/1011](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [02/06/2021]

-185-

Suelta nº 35. Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael. Sin año.

El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 24 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14835 (12).

-186-

Suelta nº 35. Sevilla, Imprenta Real. Sin año.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 24 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 56532. Nueva York, *PL*: p.v.796.

-187-

Suelta nº 147. Sevilla, José Padrino. Sin año.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio. 24 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/5719; *BHM*: C.18869 (14bis). Sevilla, *BH*: caja 38 (56), Ha.2984. París, *BNF*: 8°Yg. 1341 (4). Boston, *PL*: D.173.8, G.3353.8.7 (11). Chapel Hill, *BUNC*: CTAE 13, 3, TAB 3, 12.

-188-

Suelta nº 34. Valladolid, Alonso del Riego. Sin año.

Comedia famosa. El ejemplo mayor de la desdicha, y capitán Belisario. De Lope de Vega Carpio.
28 pp. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Barcelona, BC: 6-I-22.

Engaños y muerte de Mahoma

(Ver [Vida y muerte del falso profeta Mahoma](#))

En la casa del tahúr poco dura la alegría

(Ver [La casa del tahúr](#))

El erario y monte de la piedad¹⁸⁰

Auto sacramental.

-189-

Manuscrito. 1630-1634: letra de Diego Martínez de Mora. Sin lugar.

Auto sacramental del monte de la piedad del doctor mira de mescua.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/15490.

[Ver ejemplar](#) [02/06/2021]

-190-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del librero Matías Martínez.

Auto sacramental del monte de la Piedad. 16 hs. Incompleto.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/15305.

[Ver ejemplar](#) [02/06/2021]

-191-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid.

-192-

Ed. Maloney, James Charles (1973), en *A Critical Edition of Mira de Amescua's «El Monte de la Piedad», «La Fe de Hungría» and «La jura del Príncipe»*, Universidad de Londres.

¹⁸⁰ Título alternativo: *El Monte de Piedad*.

-193-

Ed. Maloney, James Charles (1975), en *A Critical Edition of Mira de Amescua's «La Fe de Hungría» and «El Monte de la Piedad»*, Nueva Orleans, *Tulane Studies in Romance Languages and Literature*, 7, 149 pp.

-194-

Ed. Fernández Labrada, Manuel (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 51-104.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [09/10/2021]

El ermitaño galán

(Ver [La mesonera del cielo](#))

El esclavo del demonio¹⁸¹

Comedia.

-195-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de los siglos XVIII-XIX.

El Esclavo del Demonio. Comedia famosa del Doctor Mira de Amescua. 23 hs. 21,5x16 cm. Solo contiene la jornada I.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/14501/13.

[Ver ejemplar](#) [02/06/2021]

-196-

En *Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses. Parte 3.* Colección de comedias. Zaragoza, Sebastián de Cormellas, 1612.

28 hs.: ff. 205r-232v (Barcelona: ff. 202r-237v). En 9º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/14096, R/25213. Roma, *BAV*: Barberini KKK.V.I.

[Ver ejemplar](#) [02/06/2021]

-197-

Ídem. Barcelona, 1614.

ff. 202r-227v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/25201; *RAE*: 41-VI-52; *RB*: XIX-2006. Londres, *BM*: 1072.K.13. Lyon, *BM*: 346.052 (3). Bolonia, *BUB*: AV.Tab.I.M.I.162, vol. XI. Bressanone, *AN*: 4208. Florencia, *BNCF*: 3-2-247. Roma, *BAV*: Barberini KKK.V.32, *Racc.Gen.Lett.Est.* IV.254; *AL*: 93-H-9. Viena, *ON*: 38.H.23.

¹⁸¹ Título alternativo: *San Gil*.

-198-

Ídem. Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1613.

28 hs.

Observaciones: Es impresión diferente a las anteriores.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/13854, R/23466, U/10498; *BHM*: L-10; *UCM*: FOA 233. Toledo, *BPT*: 1-1944. Milán, *BA*: S.N.VV.22, S.H.VV.24. Roma, *BAV*: Barberini KKK.V.11. Londres, *BM*: 11726.K.5. Berlín, *SB*: Xk-3133. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 68/3. Viena, *ON*: 38.H.2 (3).

-199-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 6.* Colección de comedias. Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja, 1654.

44 pp. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22659. Boston, *PL*: D.172.1.

-200-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14963/3. Roma, *AL*: 92-H-5.

-201-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

36 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11269/23.

[Ver ejemplar](#) [02/06/2021]

-202-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El esclavo del demonio. Comedia famosa. Del Doctor Mirademescua. 18 hs. 20x15 cm. Está guillotinado en exceso y se ha perdido texto en las partes superior e inferior de algunas hojas.

Ejemplar: Madrid, *BNE*: T/14810/1.

-203-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El esclavo del demonio. Comedia famosa. Del Doctor Mirademescua. 18 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *RB*: VIII-17.134 (II).

-204-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El esclavo del demonio. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 22 hs. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/23, T/55284/1. Parma, *BP*: CC*IV 28033-60 (5).

-205-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El esclavo del demonio. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14987/1. Barcelona, *BIT*: 15063. Coimbra, *BGV*, *LVT*: Misceláneas-vol.DXXXIX.

-206-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El esclavo del demonio. Comedia famosa. Compuesta por el Doctor Mira de Mescua. 24 ff. 20x15 cm.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 35597. Roma, *AL*: 92-H-2. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-207-

Ed. Buchanan, Milton Alexander (1905), Baltimore (Maryland), *J. H. Furts Co*, 144 pp.

-208-

(1925), en Juan Hurtado y Jiménez de la Serna y Ángel González Palencia (coords.), *Letras españolas. Colección de obras selectas de nuestros autores clásicos* (II), Madrid, Bruno del Amo, 178 pp.

-209-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1926), en *Teatro I*, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos, LXXX), 298 pp.

-210-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1930), en *Las cien mejores obras de literatura española* (86), Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (Bibliotecas Populares Cervantes), 202 pp.

-211-

Eds. Hymen Alpern y J. Martel (1939), en *Diez comedias del Siglo de Oro. An annotated omnibus of ten complete plays by the most representative Spanish dramatist of the Golden Age* (XXXI), Nueva York, Harper, 859 pp.

-212-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1942), Zaragoza, Editorial Ebro (Biblioteca Clásica Ebro, 41), 141 pp.

Ediciones posteriores: 1956, 1963 (4ª edición), 1970 (7ª edición).

-213-

Ed. Sainz de Robles, Federico C. (1943), en *El teatro español. Historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)* (IV), Madrid, Aguilar, 1216 pp.

-214-

Ed. González Ruiz, Nicolás (1946), en *Piezas maestras del teatro teológico español* (II), Madrid, BAC, pp. 69-132.

-215-

Ed. Alberti, Rafael (1952), en *Poetas dramáticos españoles (Guillén de Castro. Mira de Amescua. Vélez de Guevara. Rojas)* (I), Buenos Aires, Clásicos Jackson.

-216-

Ed. Gerardo Diego (1954), en *Poetas dramáticos españoles. Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla* (I), Barcelona, Editorial Éxito, pp. 109-224.

Ediciones posteriores: 1960, 1962, 2000 (Barcelona, Océano), 2000 (México, Consulta-Océano de México).

-217-

(1960), Cádiz, Escélicer (Alfil), 70: 119.

-218-

Traducción italiana:

Trad. Gasparetti, Antonio (1966), *Lo schiavo del demonio*, Catania (Sicilia), Editorial Paoline, 151 pp.

-219-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1971), en *Teatro I*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, LXXX), 4ª edición, 214 pp.

Ediciones anteriores: 1943, 1959.

-220-

(1974), Barcelona, Círculo de Amigos de la Historia (2), pp. 91-197.

-221-

Ed. Castañeda, James Agustín (1980), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 113), 186 pp.

Ediciones posteriores: 1984 (2ª edición).

-222-

Ed. Guerrero Zamora, Juan (1980-81), Madrid, Dial Discos, 2 discos [grabación sonora].

Ediciones posteriores: 1985.

-223-

(1995), Palencia, PML Ediciones (Clásicos Españoles), 153 pp.

-224-

Ed. Torres Montes, Francisco (1985), en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)* (47), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza), pp. 120-135.

-225-

Traducción inglesa:

Trad. MacGaha, Michel D. (1989), *The Devil's Slave*, Ottawa (Canadá), *Dovehouse Editions*, 114 pp.

-226-

Adaptación para alumnos de Educación Secundaria:

Eds. Martínez Morales, Antonio y Vicente Juan Pérez Sáez (1993-94), «*El esclavo del demonio en la enseñanza secundaria: memoria de una representación*», en Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua en candelero* (I), Universidad de Granada, pp. 411-448.

-227-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (2001), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [10/10/2021]

-228-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IV), Universidad de Granada, pp. 113-240.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [10/10/2021]

Examinarse de rey¹⁸²

Comedia.

-229-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa d[e] examinarse de Rey. Del doctor Mira Deamescua. 55 hs. 22x16 cm. Tiene correcciones puntuales de otra mano y presenta pasajes enjaulados y marcas de «sí» y «no» en los márgenes, que indican su uso para la puesta en escena. El final de la jornada I figura por error entre la hoja de portada y la primera del texto. Al final del f. 52v hay cuatro versos que parecen ser una versión alternativa de despedida.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/14953.

[Ver ejemplar](#) [07/06/2021]

-230-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa de Más vale fingir que amar. 73 ff. 21x15,2 cm.

Ejemplares: Roma, *BAV*: 3483.

-231-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Más vale fingir que amar. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/9.

-232-

(1887), «*Más vale fingir que amar, o Examinarse de rey*. Comedia inédita del Dr. Mira de Amescua», en *El teatro español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII* (14), Sevilla, 22 pp.

¹⁸² Título alternativo: *Más vale fingir que amar*.

-233-

Ed. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [10/10/2021]

-234-

Ed. Martínez Calvo, María Celeste (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 161-275.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [10/10/2021]

La fe

(Ver [La Inquisición](#))

La fe de Hungría

Auto sacramental.

-235-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto Sacramental de La fe de Hungría de Mira de Mescua. 25 hs. 22x15,5 cm. Copia en limpio sin enmiendas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15318.

[Ver ejemplar](#) [07/06/2021]

-236-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 204-254.

-237-

Ed. Maloney, James Charles (1973), en *A critical Edition of Mira de Amescua's «El Monte de la Piedad», «La Fe de Hungría» and «La jura del Príncipe»*, Londres, *University Microfilms International Ann Arbor* (Michigan), pp. 120-194.

-238-

Ed. Maloney, James Charles (1975), en *A critical Edition of Mira de Amescua's «La Fe de Hungría» and «El monte de la Piedad»*, Nueva Orleans, *Tulane Studies in Romance Languages and Literature* (7), pp. 43-92.

-239-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 105-148.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [10/10/2021]

La Fénix de Salamanca

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [La Fénix de Salamanca](#)).

-240-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 3*. Colección de comedias. Madrid, Melchor Sánchez, 1653.

ff. 157r-180v. En 8º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22656, R/22656, TI/16/3, 8/39636. Barcelona, *BIT*: 58372-58383. Londres, *BM*: 11725.b.3. Boston, *PL*: D.172.1. Roma, *AL*: 92-H-3.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22656](#) [07/06/2021]

-241-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Londres, *LL*: P 934-3. Parma, *BP*: CC*IV 28033-68 (3).

-242-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

la Fénix de Salamanca. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 24 hs. 19x14 cm.

Ejemplares: Barcelona, *IT*: 57123. Toledo, *BPT*: 1-513 (1).

-243-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

47 pp.

Ejemplares: Boston, *PL*: D.173.8.

-244-

(1830), *Comedias escogidas del Doctor Mira de Amescua* (I), Madrid, Imprenta de Ortega, 253 pp. [texto de la comedia: pp. 105-253].

-245-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1858), en *Dramáticos contemporáneos de Lope, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 73-94.

-246-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1973), en *Teatro II*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XIV), 4ª edición, 246 pp. [texto de la comedia: pp. 121-246].

-247-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1973), en *Teatro II*, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos, XIV), 283 pp. [texto de la comedia: pp. 1-144].

-248-

Ed. Vernon Ebersole, Alva (1973), en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Madrid, Castalia, pp. 295-330.

-249-

Ed. Torres Montes, Francisco (1985), en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)* (47), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza), pp. 136-143.

-250-

(1998), Sevilla, Editorial Castillejo, 110.

-251-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theatre*.

[Ver edición](#) [13/10/2021]

-252-

Eds. Argente del Castillo, Concepción y Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XI), Universidad de Granada, pp. 277-404.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

-253-

Adaptación en prosa para niños:

Ed. De Tabarca, Fernando (sin año), en *Antonio Mira de Amescua: sus mejores obras al alcance de los niños*, Madrid, Editorial Estudio (Colección Ortiz), 118 pp. [texto de la comedia: pp. 29-52].

Galán, discreto y valiente

(Ver [Galán, valiente y discreto](#))

El galán secreto ¹⁸³

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [El galán secreto](#)).

-254-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

Comedia famosa El Galán Secreto Del Doctor Mira de Mescua. Consta de tres cuadernillos, cada uno con numeración independiente: jornada I: hs. 1-23; jornada II: hs. 1-18; jornada III: hs. 1-20. 21x15,5 cm. La última hoja de la jornada I está en blanco, al igual que las dos últimas de la tercera. A la vuelta de la portada de la jornada I hay una anotación: «Repartimiento del año 1767».

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-33-20 (a).

¹⁸³ Título alternativo: *El secreto entre dos amigos*.

-255-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 34*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.

pp. 318-350. En 9º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/16/34. Barcelona, *BIT*: 58649-58656. Bolonia, *BUB*: TAB.I.M.I. 162/21. Boston, *PL*: D.172.1. Filadelfia, *BUP*. Londres, *BM*: 11725.c.13. París, *BA*: Re 6164. Roma, *AL*: 93-H-1.

[Ver ejemplar de la BNE](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [09/06/2021]

-256-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Observaciones: En el ejemplar de Barcelona, la p. 318 está sustituida por una manuscrita.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14810/19; *BHM*: Tea-1-33-20 (b). Barcelona, *BIT*: 45171. Toledo, *BPT*: 1-863 (2). Parma, *BP*: CC*IV 28033 (1).

-257-

Ed. Ferrer Valls, Teresa (2008), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VIII), Universidad de Granada, pp. 111-198.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

A nombre de Agustín Moreto:

-258-

En *Comedias de don Agustín Moreto y Cavana. Parte 3*. Colección de comedias. Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1681.

pp. 378-412. En 12º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/9107, T/14973; *RAE*: 10-A-105. Barcelona, *BIT*: 59223-59234, 59235, 61847. Londres, *BM*: 1072.h.17. París, *BA*: Re 6495. Santander, *BMP*: 2844.

-259-

Suelta nº 261. Barcelona, Juan Serra. Sin año.

Comedia famosa. El secreto entre dos amigos. De Don Agustín Moreto. 16 hs. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55276/13; *BHM*: C-18873 (9); *RAE*: 41-V-65 (8). Barcelona, *BIT*: 45602. Santander, *BMP*: 592, 35583. Oviedo, *BUO*: P-29-13. Boston, *PL*: G.3353.3.2 (nº 8). Chapel Hill, *BUNC*: TAB 6, 10. Columbus, *OSUL*: vol. 37. Londres, *LL*: P 906-14. Nueva York, *HSA*: 411/71 v.11 n.16; *PL*: p.v.383. Toronto, *BUT*.

-260-

Ed. Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (1950), en *Comedias escogidas, Biblioteca de Autores Españoles* (XLII), Madrid, Atlas, pp. 563-581.

Galán, valiente y discreto ¹⁸⁴

Comedia.

-261-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Galán Valiente y Discreto. Mira de Mescua. 49 hs. (jornada I: hs. 2-18; jornada II: hs. 19-33; jornada III: hs. 36-48). 21,5x16 cm. Se aprecian dos tipos de letra, una de ellas semejante a la de Hurtado de Mendoza. Tiene numerosas enmiendas. Hay varias hojas en blanco, pero no afectan al texto de la comedia: la mitad inferior de los ff. 13r, 13v, 34r-v, 35r-v, 37v, 38r, 49r-v y 50r-v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17025.

[Ver ejemplar](#) [09/06/2021]

-262-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Com^a. famosa de Galán valiente y discreto. 41 hs. 21,5x15,5 cm. Tiene numerosas correcciones y enmiendas de manos diferentes a la que copia el texto. Los ff. 11r, 15r y 16r están en blanco.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15323.

[Ver ejemplar](#) [09/06/2021]

-263-

En *Doce comedias famosas de varios autores. Parte 29.* Colección de comedias. Valencia, Silvestre Esparsa, 1636.

ff. 45r-61v. En 3º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: Ti 30 (29); *RB*: XIX-2009. Berlín, *SB*: Xk-1656. Cambridge, *UL*: Syn.7.63.285. Friburgo, *BUF*: E-1032-g. Módena, *BE*: A-56-G-5 qater.

-264-

Suelta nº 264: en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 22.* Suelta en una colección de comedias. Madrid, 1704. Sin imprenta.

Comedia famosa. Galán, valiente, y discreto. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/120/22.

-265-

Suelta nº 264. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. Galán, valiente, y discreto. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20x15 cm.

Ejemplares: Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

¹⁸⁴ Título alternativo: *Galán, discreto y valiente.*

-266-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x14 cm. Se trata de la misma edición que la incluida en *Jardín ameno*.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/717. Nueva York, *HSA*: 3363. Parma, *BP*: CC*IV 28033-27 (6).

-267-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Galán, valiente y discreto. Comedia famosa. 18 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Chapel Hill, *BUNC*: TA 26,3. París, *BA*: 4079.

-268-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Galán, valiente, y discreto. Comedia famosa, Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x14 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/14, U/10330; *RAE*: 41-IV-49 (13). Lisboa, *BNP*: L. 2912 V (9). Londres, *LL*: P 996-6. Boston, *PL*: D.173.8.

-269-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Galán, valiente, y discreto. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x14 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/10.

-270-

Suelta nº 160. Madrid, Librería de Cuesta. Sin año.

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. Del doctor Mirademescua. 14 hs. 21,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14810 (12).

-271-

Suelta nº 160. Barcelona, Francisco Suriá y Burgada. ¿1644?

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. Del doctor Mirademescua. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3857, T/14810 (13); *RAE*: 41-V-38 (3). Barcelona, *BIT*: 44770, 44967, 45167, 60668. Sevilla, *BH*: A 250/184 (19). Oviedo, *BUO*: P-29-66. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE.VAR-7/8. Chapel Hill, *BUNC*: TA 1, 3. Columbus, *OSUL*: vol. 19. Londres, *BM*: 1342.e.11 (41); *LL*: P 930-6. P 974-15. Wayne, *WSU*: CV 28; 433b.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [11/06/2021]

-272-

Suelta nº 92. Madrid, Herederos de Juan Sanz. Sin año.

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. Del doctor Mirademescua. 16 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/196. Toledo, *BPT*: 1-863 (1).

-273-

Suelta nº 127. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

Galán, valiente, y discreto. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/547, T/20919. Wayne, *WSU*: 433a.

-274-

Suelta nº 49. Valladolid, Imprenta de Alonso del Riego. Sin año.

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. Del Doctor Mirademescua. 16 hs. 20 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/6446. Almagro, *MNT*: T. IX nº 14. Londres, *BM*: 11728.h.7 (3). París, *BA*: Re 6151 (3). Washington, *LC*: NUC, 74-110727.

-275-

Suelta nº 160. Barcelona, Carlos Saperá, 1771.

Comedia famosa. Galán, valiente y discreto. 28 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/19072. Barcelona, *BIT*: 75824; *BUB*: 00G310. Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26, 6.

-276-

Suelta. Madrid, siglo XVIII. Sin imprenta.

Ejemplares: Boaton, *PL*: G.3353.8.7 (nº 9), D.173.8.

-277-

Suelta. Barcelona, siglo XVIII. Sin imprenta.

Ejemplares: Boston, *PL*: G.3353.8.7 (nº 10).

-278-

(1830), en *Comedias escogidas del Doctor Mira de Amescua* (I), Madrid, Imprenta de Ortega, 153 pp. [texto de la comedia: pp. 3-103].

-279-

Ed. Eugenio de Ochoa (1838), en «Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes por Don Eugenio de Ochoa», *Colección de los mejores autores españoles* (IV), París, Librería Europea de Baudry, pp. 135-159.

-280-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1858), en *Dramáticos contemporáneos de Lope, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 23-37.

-281-

Ed. Nagy, Edward (1969), Zaragoza, Editorial Ebro (Biblioteca Clásica Ebro, 110), 118 pp.

-282-

Ed. Forbes, William F. (1971), Arizona.

Ediciones posteriores: 1973 (Madrid, Playor: 240 pp.).

-283-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1988), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [13/10/2021]

-284-

Ed. Badía, Josefa (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 135-245.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

-285-

Adaptación en prosa para niños:

Ed. De Tabarca, Fernando (sin año), en *Antonio Mira de Amescua: sus mejores obras al alcance de los niños*, Madrid, Editorial Estudio (Colección Ortiz), 118 pp. [texto de la comedia: pp. 9-28].

La gran casa de Austria y divina Margarita

(Ver [La casa de Austria](#))

La guarda cuidadosa¹⁸⁵

Auto sacramental.

-286-

Manuscrito. No tiene firma, pero Paz y Melia señala que es de mano del librero Matías Martínez con algunas enmiendas de Francisco de Rojas.

17 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15307.

[Ver ejemplar](#) [11/06/2021]

-287-

Ed. De la Granja, Agustín (2007): en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 149-199.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

El heredero¹⁸⁶

Auto sacramental atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua.

-288-

En *Autos y loas sacramentales de diferentes autores*. Manuscrito, 1795-1796.

¹⁸⁵ Títulos alternativos: *La ronda del mundo*; *La ronda y visita de la cárcel*; *La visita de la cárcel*.

¹⁸⁶ Título alternativo: *La viña*.

313 ff.: 107r-131r. 21 cm.

Ejemplares: Madrid, *UCM*: Filología ms. 104.

-289-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte 1*. Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 213r-220r. En 33º lugar. Va precedido por una loa de Mira de Amescua.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [14/06/2021]

-290-

En *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo*. Colección de autos. Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1675.

390 pp.: 129-144. En 5º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11809; *RAE*: S.C.=10-A-97 y 98; *UCM*: Filología 31154. Barcelona, *BIT*: 57451-57491, 61375-61413. Londres, *BM*: 11726.d.8. Boston, *PL*: D.152.12, G.3351.7.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) [11/06/2021]

[Ver ejemplar de Barcelona, 57451-57491](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [11/06/2021]

-291-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/26533. Barcelona, *BIT*: 60669.

-292-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 309-353.

-293-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 201-238.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla ¹⁸⁷

Comedia atribuida a Mira de Amescua por la crítica. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [La hermosura de Fénix y matracas de Sevilla](#)).

-294-

Manuscrito. Valladolid. Sin año. Letra del siglo XVII.

¹⁸⁷ Títulos alternativos: *La bella*; *La bella poeta*; *Las damas trocadas*.

La hermosura de Fénix, y matracas de Sevilla, y damas trocadas. 56 hs. 22x16 cm. En el f. 56v consta: «En Valladolid, para el Licenciado Heredia», y al final, de mano de Francisco de Rojas: «En Valladolid, para Alonso de Heredia». Las dos manos que intervienen se alternan a lo largo de todo el texto.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17341.

[Ver ejemplar](#) [11/06/2021]

-295-

Ed. Granja, Agustín de la (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 247-363.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [13/10/2021]

Hero y Leandro

Comedia.

-296-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia De Hero, y Leandro, Del Dr. Mira de Mescua. Del Autor Ju[an] de Cárdenas. Año 1697. 51 hs. (jornada I: 1 h. en blanco, 17 hs.; jornada II: 1 h. en blanco, 17 hs.; jornada III: 1 h. en blanco, 14 hs.). 21x16 cm. En el f. 2v figura: «Segunda temporada del año 1699», a lo que siguen ocho títulos de comedias. Copia en limpio, con muy pocas enmiendas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15367.

[Ver ejemplar](#) [11/06/2021]

-297-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de los siglos XVIII-XIX.

Comedia De Hero, y Leandro, del Dr. Mira de Mescua. 33 hs. 21x15 cm. En la hoja de guarda figura: «Comedia de Hero y Leandro, del Doctor Mira de Mescua. Copiada de un manuscrito antiguo inédito».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15264.

[11/06/2021]

-298-

Ed. Marshall, Catherine Mary (1951), en *A tentative edition, with introduction and notes, of Mira de Amescua's «Ero y Leandro»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.

-299-

Ed. Moya del Baño, Francisco (1966), en *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Universidad de Murcia, pp. 151-211.

-300-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-301-

Ed. Ibáñez Chacón, Álvaro (2008), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VIII), Universidad de Granada, pp. 199-289.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

La hija de Carlos V

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [La hija de Carlos V](#)).

-302-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La hija de Carlos Quinto. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20,5x15 cm.

Observaciones: El ejemplar conservado en Barcelona forma parte de una colección ficticia de comedias titulada *Segunda parte de comedias de los siguientes ingenios, Doctor Mira de Amescua y Doctor Felipe Godínez* (Barcelona, 1705).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/5. Barcelona, *BC*: 834.60 Com 8°. Sevilla, *BH*: A 250/184 (09).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [11/06/2021]

-303-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La hija de Carlos Quinto. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20x14 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/6. Parma, *BP*: CC*IV 28033-52 (7).

-304-

Ed. Ludwig Selig, Karl (1947), en *An Edition with introduction and notes of «La hija de Carlos Quinto comedia famosa del doctor Mira de Amescua»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.

-305-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, *FyL-AISMA*, pp. 571-635.

-306-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1988), *Association for Hispanic Classical Theatre*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-307-

Ed. Karl Ludwig Selig (2002), Kassel, Reichenberger, 132 pp.

-308-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (2002), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 353-436.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

El hombre de mayor fama

Comedia.

-309-

En *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 29*. Colección de comedias. Huesca, Pedro Blusón, 1634.

17 ff. En 12º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/14147. París, *BNF*: 8º Yg. 1308 (18).

-310-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-311-

Suelta nº 119. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

El hombre de mayor fama. Comedia famosa del Doct. Mira de Mescua. 32 pp. 20x14 cm. Al final se lee: «Con licencia».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4619, T/14810 (6), T/55284/28. Barcelona, *BIT*: 60670. Sevilla, *BH*: A 205/184 (23). Oviedo, *BUO*: p-67-3. Santander, *BMP*: 32871. Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26,7. Parma, *BP*: CC*IV 28033-52 (11). Toronto, *BUT*: 328. Wayne, *WSU*: 481.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [11/06/2021]

-312-

Ed. Fernández Labrada, Manuel (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 303-380.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

El ingrato

Comedia atribuida tradicionalmente a Lope de Vega. Los resultados de ETSO apuntan a Mira de Amescua (véase descripción en el capítulo 1: [El ingrato](#)).

A nombre de Lope de Vega:

-313-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta. Segunda mitad del siglo XVII.

El ingrato. En época de Morley y Bruerton estaba en propiedad de un coleccionista privado de Nueva York: «No he logrado ver esta rarísima impresión, que por su encabezado parece sevillana y que puntualmente describe el Sr. Don Harry Clifton Heaton en su lindísima edición de *El ingrato agradecido* de Matos Frago. De ella he tomado el encabezado que lleva nuestra edición, pues siendo idénticas en lo demás, ésta y en la que se atribuye la obra a Calderón, no hemos querido privar al lector de la noticia que da sobre el autor o director que la puso en escena» (1968: 483).

Ejemplares: Santander, *BMP*: 32890.

-314-

En *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 23*. Valencia, Miguel Sorolla, 1629.

El ingrato. 18 pp. Encaja con las *Partes* espurias de comedias de Lope de Vega impresas fuera de Castilla entre 1625 y 1634 a causa de la prohibición del Consejo de Castilla de publicar comedias y novelas.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

-315-

Ed. Cotarelo y Mori, Emilio (1928), en *El ingrato. Corona de comedias. Obras de Lope de Vega (IV)*, Madrid, RAE, pp. 488-514.

[Ver edición \(Biblioteca Digital Artelope\)](#) [31/10/2023]

Ingrato a quien le hizo bien

(Ver [Lo que le toca al valor](#))

La Inquisición¹⁸⁸

Auto sacramental.

-316-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto de la Inquisición. 29 hs. 21x15,5 cm. La numeración presenta algunas anomalías. Al comienzo, una hoja agregada con posterioridad se lo atribuye a Mira de Amescua. En el f. 27v tiene una licencia de representación de Juan Chacón (Valladolid, 20 de mayo de 1625), y en el f. 28r una nota para que este auto se revisara para su representación. En el f. 29v hay un reparto de distinta mano a la que copia el texto, que correspondería a la compañía que Juan Martínez de los Ríos tenía hacia 1631.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res. 68.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado parcialmente en *Manos*) [14/06/2021]

-317-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Auto sacramental famoso de la inquisición, del doctor Mira de Mescua. 23 hs. 21x16 cm. En el título se le atribuye a Mira de Amescua y se afirma que se representó en Madrid en 1624. Es una copia en limpio hecha por la misma mano, aunque con algunas correcciones puntuales y de poca importancia.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/14785.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-318-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 469-522.

¹⁸⁸ Títulos alternativos: *La fe*; *La Santa Inquisición*.

-319-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 239-290.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-320-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. 1629.

Auto sacramental famoso y nuevo de La santa inquisición compuesto por Lope Félix de Vega Carpio. 24 hs. 21,5x16 cm. En la cubierta y en el f. 3r se le atribuye a Lope de Vega y se indica el año 1629. En la h. 3, con distinto tipo de letra, está atribuido a Mira de Amescua y se indica el año 1624. Una hoja de guarda agregada con posterioridad añade: «*La Santa Inquisición. Auto Sacramental* (de Lope de Vega según la cubierta, de Mira de Amescua según la portada)». Parece una copia del manuscrito Res. 68 de la BNE (nº 162).

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16989.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-321-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1893), en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (III), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 149-164.

-322-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1963), en *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Atlas, pp. 459-475.

Los japoneses

(Ver [Los mártires del Japón](#))

La judía de Toledo

(Ver [La desgraciada Raquel](#))

El Juicio

(Ver *La venida del Anticristo*)

El Juicio Final

(Ver *La venida del Anticristo*)

La jura del Príncipe

Auto sacramental.

-323-

Manuscrito. Sin lugar. 1633.

Auto sacramental de la jura del Príncipe, del doctor mira demescua. 25 hs. 21,5x16 cm. La copia está hecha por Diego Martínez de Mora en el año 1633, pero en la portada se indica que se representó en los carros del Coprus de Madrid en 1632.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17098.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-324-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 255-308.

-325-

Ed. Bella, José María (1972), *Teatro III*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XLII), 227 pp.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-326-

Ed. Maloney, James Charles (1973), en *A Critical Edition of Mira de Amescua's «El Monte de la Piedad», «La Fe de Hungría» and «La jura del Príncipe»*, Universidad de Londres, pp. 195-278.

-327-

Ed. Martín Contreras, Ana María (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 291-346.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

Las lises de Francia

Comedia.

-328-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 44*. Colección de comedias. Madrid, Roque Rico de Miranda, 1678.

pp. 413-454. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22697. Viena, *ON*.

[Ver ejemplar de Viena](#) (digitalizado en Google Books) [14/06/2021]

-329-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Observaciones: En el ejemplar de Barcelona, las pp. 453-454 están sustituidas por una hoja manuscrita.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/27. Barcelona, *BIT*: 57670. Toledo, *BPT*: 1-863 (6). Parma, *BP*: CC*IV 28033-60 (3).

-330-

Ed. Krumm, Carol Louise (1946), tesis doctoral, *Ohio State University*.

-331-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-332-

Ed. Morales Raya, Remedios (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 277-390.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

Lo que le toca al valor¹⁸⁹

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Lo que le toca al valor](#)).

-333-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

La gran comedia de la Muerte del Príncipe de Orange. 51 hs. 22x15,5 cm. Lleva el título *La gran comedia de la muerte del Príncipe de Orange*.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 82632.

-334-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 34*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.

pp. 351-382. En 10º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22687, TI/16/34, TI/146/25. Barcelona, *BIT*: 58649-58656. Bolonia, *BUB*: TAB.I.M.I. 162/21. Boston, *PL*: D.172.1. Londres, *BM*: 11725.c.13. París, *BA*: Re 6164. Roma, *AL*: 93-H-1.

[Ver ejemplar de Madrid, TI/16/34](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) (14/06/2021)

-335-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa Lo que le toca al valor, y el Príncipe de Orange. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20,5x15 cm.

¹⁸⁹ Títulos alternativos: *Ingrato a quien le hizo bien*; *El Príncipe de Orange*; *El rebelde a beneficio*.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/20188, T/55274/13; *BHM*: Tea 1-56-18. Barcelona, *BIT*: 39803, 60671.

[Ver ejemplar de la B. Municipal de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [14/06/2021]

-336-

Ed. Cobos, Mercedes (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 365-464.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

A nombre de Tomás Osorio:

-337-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Comedia nueva intitulada Lo que le toca al valor. 40 hs. En los ff. 40r y 40v incluye una licencia de representación de Juan Navarro de Espinosa (Madrid, 26 de septiembre de 1644). Tiene algunos versos tachados. Se le atribuye a Tomás Osorio en el f. 40r.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/18071.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-338-

En *Laurel de comedias de diferentes autores. Parte 4*. Madrid, Imprenta Real, 1653.

ff. 170r-187v. En 9º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22657, TI/16/4, TI/119/4. Barcelona, *BIT*: 58384-58395. Bolonia, *BUB*: TAB.I.M.I. 162/20. Boston, *PL*: D.172.1. Londres, *BM*: 11725.b.4. París, *BA*: 4º BL 4084 (3). Roma, *AL*: 92-H-4.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22657](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [14/06/2021]

A nombre de «un ingenio»:

-339-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 45*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta Imperial, José Fernández de Buendía, 1679.

pp. 195-231. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22698, TI/16/45, TI/119/45, TI/146/36; *RB*: VIII-5367, VIII-17148 (4), VIII-17150 (5), VIII-17152 (9). Barcelona, *BUB*: XVII-706. Londres, *BM*: 11725.d.4.

-340-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Observaciones: En el ejemplar de Barcelona, la p. 231 está sustituida por una hoja manuscrita.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 61116. Santander, *BMP*: 33798. Parma, *BP*: CC*IV 28033-55 (11).

Lo que no es casarse a gusto

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa.

-341-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia Famosa. Lo que no es casarse a gusto. Del Dr. Dn. Antonio Mira de Mescua. 88 hs.: ff. 326r-372r. Hay partes eliminadas y otras modificadas, por lo que es probable que el copista lo estuviera preparando para la puesta en escena.

Ejemplares: Londres, *BM*: Add. 33475.

-342-

Suelta en una colección facticia. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Lo que no es casarse a gusto. Comedia famosa del Doctor D. Antonio Mira de Mescua. 16 hs. 20x15 cm. En 4º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/12. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

[Ver ejemplar de Múnich](#) (digitalizado en Google Books) [14/06/2021]

-343-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, *FyL-AISMA*, pp. 437-503.

-344-

Ed. López Carmona, Carmen C. (2008), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VIII), Universidad de Granada, pp. 291-379.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-345-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (sin año), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

Lo que puede el oír misa

Comedia.

-346-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Comedia famosa. Lo que puede el oír misa del doctor MiradeMescua. 20 hs. 20,5x15 cm. Copia de una sola mano en estilo de un libro, con titulillos encabezando cada página: título de la comedia a la izquierda, nombre del dramaturgo a la derecha. Sin enmiendas. Podría ser copia de un impreso.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17394.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-347-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 1.* Colección de comedias. Madrid, Domingo García y Morrás, 1652.

ff. 39r-61v. En 3º lugar.

Catálogo

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22654, TI/16/1, 8/29331. Valencia, *BUV*: 4-33/98. Roma, *AL*: 92-H-3.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en el Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [14/06/2021]

-348-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. Lo que puede el oír misa. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *RAE*: 41-IV-63 (2).

-349-

Suelta nº 155. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, Lo que puede el oír misa. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 21x15,5 cm.

Observaciones: Aunque carece de datos de publicación, Cotarelo asegura que podría pertenecer a una serie publicada en Madrid por Francisco Sanz y su sucesor Juan Sanz [1931: 104].

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3963, T/4979, T/14810 (10), T/55336/28. Barcelona, *BIT*: 45172, 60672. Oviedo, *BUO*: P-67-6. Toledo, *BPT*: 1-863 (4). Londres, *BM*: 11728.h.14 (3). Parma, *BP*: CC*IV 28033-27 (7).

-350-

Ed. Pickering. Adrián T. (1947), tesis doctoral, *Ohio State University*.

-351-

Ed. Arellano, Ignacio (2010), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (X)*, Universidad de Granada, pp. 141-250.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-352-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (sin año), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

Refundición de Antonio de Zamora:

-353-

Suelta. Barcelona, Francisco Suriá y Burgada, 1780.

Por oír misa y dar cebada, nunca se perdió jornada. 36 pp.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 562.

-354-

Suelta. Valencia, Imprenta de los Hermanos de Orga, 1795.

Por oír misa y dar cebada nunca se perdió jornada. 41 pp.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 31180.

Lo que puede una sospecha

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Lo que puede una sospecha](#)).

-355-

En *Laurel de comedias de diferentes autores. Parte 4*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta Real, 1653.

ff. 211r-230v. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22657, TI/16/4, TI/119/4. Barcelona, *BIT*: 58384-58395. Bolonia, *BUB*: TAB.I.M.I. 162/20. Boston, *PL*: D.172.1. Londres, *BM*: 11725.b.4. París, *BA*: 4º BL 4084 (3). Roma, *AL*: 92-H-4.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22657](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [14/06/2021]

-356-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Lo que puede una sospecha. Comedia famosa. Del Doctor Mirademescua. 20 hs. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/2, T/55274/3. Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26, 8.

-357-

Ed. Torres Sánchez, María Ángeles (2003), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (III), Universidad de Granada, pp. 517-597.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-358-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (sin año), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

***Loa del auto sacramental El heredero* [«Decíanle al Magno Alejandro...»]**

-359-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte I*. Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 212r-213r. En 32º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

***Loa* [«Perdonad, mas suspendamos...»]**

-360-

En *Autos y loas sacramentales de diferentes autores*. Manuscrito de una colección de autos sacramentales.

313 ff.: 216r-217v. 21 cm. Falta la h. 218, que debería incluir los versos finales.

Ejemplares: Madrid, *UCM*: Filología ms. 104.

-361-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte I*. Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 223r-v. En 35º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-362-

En *Autos sacramentales y al Nacimiento de Cristo*. Colección de autos sacramentales. Antonio Francisco de Zafra, 1675.

pp. 203-204. En 16º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11809; *RAE*: S.C.=10-A-97 y 98; *UCM*: Filología 31154. Barcelona, *IT*: 57451-57491, 61375-61413. Londres, *BM*: 11726.d.8. Boston, *PL*: D.152.12, G.3351.7.

La manzana de la discordia y robo de Helena

Comedia en colaboración con Guillén de Castro.

-363-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de finales del siglo XVII.

La manzana de la discordia. Y Robo de Elena. Don Guillén de Castro y mira de mescua. 78 hs. 21,5x15,5 cm. Copia en limpio de una mano, con algunos pasajes enjaulados. Una mano distinta añade debajo de los nombres de los autores: «Tomás Fernández de Cabredo», tachado; este autor de comedias representó la comedia en 1620, por lo que esta copia podría derivar del autógrafo que estaría en su posesión.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15645.

[Ver ejemplar](#) [15/06/2021]

-364-

Ed. Ibáñez Chacón, Álvaro (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 433-541.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

A nombre de Guillén de Castro:

-365-

Ed. Juliá Martínez, Eduardo (1927), en *Obras de don Guillén de Castro* (III), Madrid, Real Academia Española, pp. 354-392.

El mártir de Madrid¹⁹⁰

Comedia. Podría tratarse de una colaboración con Luis Belmonte Bermúdez.

-366-

Manuscrito en parte autógrafo. Sin lugar, ni año.

El mártir de Madrid del doctor mira de mescua. 65 hs. La jornada I, la portada de la jornada II y la jornada III, salvo las cuatro últimas hojas, son autógrafas. La jornada II parece ser de mano de Martínez de Meneses, pero Alviti dice que es de Belmonte [206,64]. Presenta algunas correcciones. En el f. 1r incluye dos repartos parciales junto al elenco de personajes de la jornada I, uno a la derecha y otro a la izquierda. En el f. 66r incluye una aprobación de Juan Navarro de Espinosa (Madrid, 15 de noviembre de 1641) y en el f. 65v incluye una licencia de representación del doctor Garcés (Valencia, 8 de agosto de 1623), y dos aprobaciones: de Álvaro Cubillo (Granada, 2 de febrero de 1622) y del licenciado Ribera (Zaragoza, 19 de diciembre de 1622 o 32), así como una orden de Francisco de Medina para que la comedia fuera revisada por el secretario Tomás Gracián Dantisco (Madrid, 2 de septiembre de 1619).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res. 107.

[Ver ejemplar](#) [15/06/2021]

-367-

Ed. Linares, Henry A. (1974), tesis doctoral, Universidad de Misuri, 35 pp.

-368-

Ed. González Dengra, Miguel (1991), tesis doctoral, Universidad de Granada, 7 microfichas.

-369-

Ed. González Dengra, Miguel (1997), Úbeda (Jaén), Centro asociado UNED.

-370-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-371-

Ed. González Dengra, Miguel (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 381-486.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

¹⁹⁰ Título alternativo: *No hay mal que por bien no venga*.

Los mártires del Japón ¹⁹¹

Comedia.

-372-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Los mártires del Japón. De Mirademescua. 72 hs. Contiene dos fragmentos de los carteles que antiguamente se usaban para anunciar las representaciones teatrales. Tiene pocas enmiendas, pero bastantes omisiones para una representación. En el f. 1r incluye un reparto parcial. Los nombres de Lope de Vega y de Mira de Amescua aparecen tachados varias veces.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17365.

[Ver ejemplar](#) [15/06/2021]

-373-

Ed. Castilla Pérez, Roberto (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 465-567.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-374-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1895), en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (V), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 505-539.

-375-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1965), en *Biblioteca de Autores Españoles* (IV), Madrid, Atlas, pp. 307-354.

El más feliz cautiverio y los sueños de José ¹⁹²

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Es una refundición de Juan Martínez Díaz de la comedia original *Sueños de faraón y más feliz cautiverio* (véase descripción en el capítulo 1: [El más feliz cautiverio](#)).

-376-

Manuscrito. 1757.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-145-5 (a).

-377-

Manuscrito. 1758

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea-145-5 (d).

¹⁹¹ Títulos alternativos: *Los japoneses*; *Los primeros mártires del Japón*; *Un rey en los japoneses y los primeros mártires del Japón*; *Los tres mártires de España*.

¹⁹² Título alternativo: *Los sueños de faraón*.

-378-

Manuscrito. 1783.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea-145-5 (b).

-379-

Manuscrito. 1799.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea-145-5 (c).

-380-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

Comedia El más feliz cautiverio, y Los sueños de Josef. 73 hs. 23x17 cm. Tiene una licencia de impresión de Ribero (Madrid, 28 de diciembre de 1791).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15034. Filadelfia, *BUP*: UP Ms. Codex 178.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [15/06/2021]

[Ver ejemplar de Filadelfia](#) [15/06/2021]

-381-

Suelta. Madrid, Librería de Quiroga, 1792.

Comedia. El más feliz cautiverio, y los sueños de Josef. 32 pp. 22x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55330/9. Sevilla, *BH*: A 250/169 (03), A 250/125 (07). Santander, *BMP*: 31219, 32441. Almagro, *MNT*: T. XIII nº 1. Chapel Hill, *BUNC*: TAB 5, 3. Columbus, *OSUL*: vol. 25. Wayne, *WSU*: 597.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [15/06/2021]

-382-

Suelta nº 16. Barcelona, Oficina de Pablo Nadal, 1797.

Comedia. El más feliz cautiverio y los sueños de Josep. 32 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *RAE*: 41-V-46 (11). Santander, *BMP*: 505. Chapel Hill, *BUNC*: TA 7, 4.

-383-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-384-

Ed. Valladares Reguero, Aurelio (2010), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (X), Universidad de Granada, pp. 361-454.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

Más vale fingir que amar

(Ver [Examinarse de rey](#))

La mayor soberbia humana de Nabucodonosor

Auto sacramental.

-385-

En *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*. Colección de autos. Madrid, José Fernández de Buendía, 1664.

pp. 32-53. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11777, R/24295. Barcelona, *BIT*: 61209-61221. Londres, *BM*: 22726.d.27. Boston, *PL*: D.176.12.

-386-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 354-416.

-387-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 347-401.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

La mesonera del cielo¹⁹³

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [La mesonera del cielo](#)).

-388-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 39*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1673.

88 pp.: 40-82. En 2º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22692, TI/16/39, TI/119/39, TI/146/30. Barcelona, *BIT*: 58695-58697.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22692](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [16/06/2021]

-389-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Faltan las pp. 81-82.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 33855, 33856.

-390-

En *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 28*. Suelta en una colección de comedias. Madrid, 1704. Sin imprenta.

¹⁹³ Título alternativo: *El ermitaño galán*.

pp.1-40. En 10º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/120/28.

-391-

Suelta nº 162. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El ermitaño galán, y mesonera del cielo. Del Doctor Mira de Mescua. 40 pp. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14810/11. Londres, *BM*: 11728.d.47; *LL*: P 952-9.

-392-

Suelta nº 334. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El ermitaño galán, y mesonera del cielo. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 21x14 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1005; *RB*: VIII-17136 (7).

-393-

Suelta nº 6. Salamanca, Francisco García Honorato y San Miguel. Sin año.

La gran comedia, El ermitaño galán y mesonera del cielo. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 21x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: U/9271.

-394-

Suelta nº 107. Madrid, Antonio Sanz, 1732.

Comedia famosa. El ermitaño galán, y mesonera del cielo. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-35-11. Almagro, *MNT*: T. VIII nº 5. Oviedo, *BUO*: P-67-2. Parma, *BP*: CC*IV 28033-15 (2).

-395-

Suelta nº 122. Valencia, Viuda de José de Orga, 1768.

Comedia famosa. El ermitaño galán, y mesonera del cielo. Del Doctor Mira de Mescua. 40 pp. 21x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/87, T/14810/15, T/14831/9, T/55284/23; *BHM*: C-18.865 (37); *RAE*: 41-1-14 (15). Sevilla, *BH*: H Ca.019/035, A 039(308)/198(06), A 250/143(01). Barcelona, *BIT*: 33556, 39868, 45168, 45600, 60667. Santander, *BMP*: 31218. Toledo, *BPT*: 1-863. Oviedo, *BUO*: P-28-3. Austin, *UTL*: 97.1.2. Cambridge, *UL*: Hisp. 5.76.7 (10). Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26,5. Columbus, *OSUL*: vol. 16. Londres, *BM*: 1342.e.11 (38), 11728.h.7 (2); *LL*: P 926-3, P 974-14. Nueva York, *HSA*: 411/71 v. 8 n. 13; *PL*: p.v.330. Wayne, *WSU*: 371.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [16/06/2021]

-396-

Suelta nº 256. Barcelona, Francisco Suriá y Burgada. Sin año.

Comedia famosa. El ermitaño galán, y mesonera del cielo. Del Doctor Mirademescua. 18 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1154, T/14817/3; *RAE*: 41-IV-33 (9). Sevilla, *BH*: A 250/184 (17). Barcelona, *BIT*: 39699; *BC*: 9-V-112. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE.VAR-7/5. Austin, *UTL*: 97.1.1.

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [16/06/2021]

-397-

Ed. Gregg, Karl Curtiss (1968), tesis doctoral, Universidad de Siracusa, 291 pp.

-398-

Ed. Bella, José María (1972), en *Teatro III*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XLII), 227 pp.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-399-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1991), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-400-

Ed. Valladares Reguero, Aurelio (2002), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 437-561.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

El milagro de amor

(Ver [Cuatro milagros de amor](#))

El monte de piedad

(Ver [El erario y monte de piedad](#))

Muerto vivo y enterrado

(Ver [Bueno es callar](#))

Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche ¹⁹⁴

Auto navideño atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudoso.

-401-

En *Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España*. Colección de autos. Madrid, José Fernández de Buendía, 1664.

pp. 224-247. En 24º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11777, R/24295. Barcelona, *BIT*: 61209-61221. Londres, *BM*: 22726.d.27. Boston, *PL*: D.176.12.

-402-

Suelta nº 5. Madrid, Juan Sanz. Sin año.

Auto famoso El sol a medianoche y estrellas a mediodía, del Nacimiento de Cristo Nuestro Señor. 12 hs. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/2163; *RAE*: 10-A-98 (15).

-403-

Suelta nº 141. Madrid, Antonio Sanz, 1733.

Auto al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor, intitulado El sol a medianoche y estrellas a mediodía. Del Doctor Mira de Mescua. 12 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/24048; Toledo, *BP*: 1-183(13); Londres, *BM*: 11728.h.7(7).

-404-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 75-145.

-405-

Ed. Tejerizo Robles, Germán (1999), en *Autos de Navidad en Granada*, Granada, Diputación Provincial.

-406-

Ed. Martín Contreras, Ana María (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 759-817.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

Nacimiento de Cristo Nuestro Señor

(Ver [Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche](#))

¹⁹⁴ Títulos alternativos: *Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*; *El sol a medianoche y la estrella a mediodía*.

El nacimiento de Nuestro Señor ¹⁹⁵

Auto navideño.

-407-

En *Autos sacramentales y al Nacimiento de Cristo*. Colección de autos. Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1655.

ff. 186v-195r.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11809; *RAE*: 10-A-97 y 98; *UCM*: Filología 31154. Barcelona, *BIT*: 57451-57491, 61375-61413. Boston, *PL*: D.152.12, G.2251.7. Londres, *BM*: 11726.d.8.

-408-

Ed. Martín Contreras, Ana María (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 667-705.

Refundición de Cristóbal Monroy y Silva:

-409-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Ejemplares: Roma, *AL*: 93-H-14.

-410-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

28 pp.

Ejemplares: Londres, *LL*: P 903-22.

-411-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

30 pp.

Ejemplares: Londres, *LL*: P 989-4.

-412-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Los celos de San Joseph. Comedia famosa. De don Cristóbal de Monroy. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55341/15, T/55341/16.

-413-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Los celos de San Joseph. Comedia famosa de don Cristóbal de Monroy y Silva. 32 pp. 20,5x15 cm. El único ejemplar conservado solo tiene las pp. 1-24.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55341/19.

¹⁹⁵ Título alternativo: *Los celos de San José*.

-414-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa Los celos de San Joseph. De D. Cristóbal de Monroy. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55341/17.

-415-

Suelta nº 33. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa, Los celos de S. Joseph. De don Cristóbal de Monroy. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55341/18; *RAE*: 41-IV-67 (7).

-416-

Suelta nº 1. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

Los celos de San Joseph. Comedia famosa, de don Cristóbal de Monroy y Silva. 28 pp. 20x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/10972.

-417-

Suelta nº 1. Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael. Sin año.

Los celos de San Joseph. Comedia famosa, de don Cristóbal de Monroy y Silva. 28 pp. 20x14 cm.

Ejemplares: Madrid, *RAE*: 41-IV-55 (5).

-418-

Suelta nº 1. Sevilla, Imprenta Real. Sin año.

Los celos de San Joseph. Comedia famosa, de D. Cristóbal de Monroy, y Silva. 24 pp. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14821 (10). Nueva York, *PL*: p.v.796.

-419-

Suelta. Sevilla, J. A. de Hermosilla. Sin año.

28 pp.

Ejemplares: París, *BNF*.

-420-

Suelta. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. Los celos de San Joseph. De don Cristóbal de Monroy, y Silva. 24 pp. 21,5x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14804/23.

-421-

Suelta nº 120. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. Los celos de San Joseph. De don Cristóbal de Monroy, y Silva. 24 pp. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55341/23. Barcelona, *BIT*: 44971. Santander, *BMP*: 33807. Londres, *LL*: P 921/23.

-422-

Suelta nº 87. Madrid, Juan Sanz. Sin año.

Los celos de San Joseph. De don Cristóbal de Monroy y Silva. 12 hs. 19,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *RAE*: 41-IV-60 (8).

-423-

Suelta nº 219. Madrid, Antonio Sanz, 1754.

Comedia famosa. Los celos de San Joseph. De don Cristóbal de Monroy, y Silva. 24 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14794/19, T/55341/22. Londres, *LL*: P 952-19. Wayne, *WSU*: CV 24.

-424-

Suelta nº 207. Barcelona, Juan Centené y Juan Serra. Sin año.

Comedia famosa. Los celos de San Joseph. De don Cristóbal de Monroy y Silva. 12 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14794/20, T/55341/20; *RAE*: 41-V-69 (9); *UCM*: FOA 21827. Barcelona, *BIT*: 39679. Santander, *BMP*: 31158. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE.VAR-7/9. Chapel Hill, *BUNC*: TA 20,12. Columbus, *OSUL*: vol. 44. Wayne, *WSU*: CV 24.

-425-

Suelta nº 207. Barcelona, Francisco Suriá, 1773.

Ejemplares: Cambridge, *UL*: Hisp. 5.76.23 (15).

Nadie fie de su suerte hasta que llegue la muerte

(Ver [No hay dicha ni desdicha hasta la muerte](#))

Nardo Antonio, bandolero¹⁹⁶

Comedia atribuida a Mira de Amescua por la crítica. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Nardo Antonio, bandolero](#)).

A nombre de Lope de Vega:

-426-

En *Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio. Parte 25.* Colección de comedias. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.

ff. 235r-254v. En 11º lugar. Se trata de una impresión poco cuidada en la que se han introducido diversas modificaciones y erratas de imprenta; también hay versos omitidos.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

¹⁹⁶ Títulos alternativos: *El valiente Nardo Antonio*; *La vida de Nardo Antonio*.

-427-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1976), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-428-

Ed. Cruz Casado, Antonio (2010), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (X)*, Universidad de Granada, pp. 455-546.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

-429-

Ed. Cotarelo y Mori, Emilio (1917), en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas (III)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 61-99.

El negro del mejor amo ¹⁹⁷

Comedia. Parece una copia de *El negro del Serafín* de Vélez de Guevara.

-430-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

El negro del Serafín. 66 hs. Tiene pequeñas enmiendas y comentarios en varias manos; también una hoja cortada, probablemente el f. 15 de la jornada III que comenta el censor. Incluye una censura de Juan Navarro de Espinosa (Madrid, 8 de febrero de 1643).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17317.

-431-

En *Laurel de comedias de diferentes autores. Parte 4*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta Real, 1653.

ff. 231r-253v. En 12º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22657, TI/16/4, TI/119/4. Barcelona, *BIT*: 58384-58395. Bolonia, *BUB*: TAB.I.M.I. 162/20. Boston, *PL*: D.172.1. Londres, *BM*: 11725.b.4. París, *BA*: 4º BL 4084 (3). Roma, *AL*: 92-H-4.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22657](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [14/06/2021]

-432-

Suelta nº 85. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El negro del mejor amor. 18 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Parma, *BP*: CC*IV 28033-15 (1).

¹⁹⁷ Títulos alternativos: *En negro del Serafín*; *San Benito de Palermo*.

-433-

Suelta nº 227: en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 19*. Suelta en una colección de comedias. Madrid, 1704. Sin imprenta.

Comedia famosa. El negro del mejor amo. 20 ff. En 11º lugar.

Ejemplares: Londres, *BM*: 11728.h.14 (3). Madrid, *BNE*: TI/120/19.

-434-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/614.

-435-

Suelta. Madrid, 1680. Sin imprenta.

El negro del mejor amo.

Ejemplares: Londres, *BM*: 11728.d.48.

-436-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El negro del mejor amo. Comedia famosa, del Doctor Mirademescua. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 47339, 57822.

-437-

Suelta nº 177. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. El negro del mejor amo. Del Doctor Mirademescua. 36 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/616, T/14831 (13). Toledo, *BPT*: 1-863 (8). Barcelona, *IT*: 39952. Londres, *LL*: P 974-16, 976. Columbus, *OSUL*: vol. 29.

-438-

Suelta nº 84. Madrid, Antonio Sanz. Sin año.

Comedia famosa. El negro del mejor amo. Del Doctor Mirademescua. 18 hs. 20,5x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1000, T/20576.

-439-

Suelta nº 93. Madrid, Antonio Sanz, 1755.

Comedia famosa. El negro del mejor amo. Del Doctor Mirademescua. 36 pp. 20,5x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/615, T/14810 (8), T/55336/29, T/55336/30; *BHM*: C/18770 (1), C/18866 (27). Sevilla, *BH*: A 250/184 (21). Barcelona, *BIT*: 33869, 44966, 60675. Oviedo, *BUO*: P-29-7. Santander, *BMP*: 31217. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE.VAR-7/9. París, *BNF*: Yg. 483. Boston, *PL*: G.3353.8.7 (nº7). Chapel Hill, *BUNC*: TA 1, 2. Londres, *BM*: 1342.e.11 (39), 11728.h.7 (4).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [21/06/2021]

-440-

Suelta nº 97. Madrid, Antonio Sanz, 1755.

El negro del mejor amo. S. Benedicto de Palermo. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 36 pp. 20x14 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 45170.

-441-

Suelta nº 97. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

El negro del mejor amo. Comedia famosa. Mira de Mescua. 32 pp. 20 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14810 (9). Lisboa, *BNP*: L. 2911 V. Toronto, *UL*: 472.

-442-

Suelta nº 97. Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael. Sin año.

El negro del mejor amo. S. Benedicto de Palermo. Comedia famosa. 32 pp. 20 cm.

Ejemplares: Boston, *PL*: D.173.8.

-443-

Suelta nº 57. Valencia, Viuda de José de Orga, 1763.

Comedia famosa. El negro del mejor amo del Doctor MiradeMescua. 36 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/15055; *RAE*: 41-V-54 (1). Cambridge, *UL*: Hisp. 5.76.4 (3). Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26, 10. Londres, *LL*: P 930-4. Wayne, *WSU*: 679.

-444-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-445-

Eds. Muñoz Palomares, Antonio y José Luis Suárez García (2010), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (X), Universidad de Granada, pp. 547-668.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

El negro del Serafín

(Ver [El negro del mejor amo](#))

No hay burlas con las mujeres

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [No hay burlas con las mujeres](#)).

-446-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 5*. Madrid, Pablo del Val, 1653.

pp. 472-527. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22658, TI/16/5, U/11398. Londres, *BM*: 11725.b.5. Boston, *PL*: D.172.1. Roma, *AL*: 92-H-4.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22658](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [21/06/2021]

-447-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La gran comedia, No hay burlas con las mujeres, o casarse, y vengarse. Del Doctor Mira de Mescua. 24 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/20. Barcelona, *BC*: 834.60 Com. 8º. Toledo, *BPT*: 1-863 (10).

-448-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [20/10/2021]

-449-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (2008), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VIII), Universidad de Granada, pp. 381-490.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [20/10/2021]

A nombre de Rojas Zorrilla:

-450-

Ed. Sánchez Arjona, José (1889), en *El teatro Español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII* (43), Sevilla, 24 pp.

No hay dicha ni desdicha hasta la muerte ¹⁹⁸

Comedia.

-451-

Manuscrito autógrafo. 1628. Sin lugar.

No hay dicha ni desdicha hasta la muerte. De Mira de Amescua. 57 hs. 21x15,5 cm. Incluye dos licencias de representación: una de Pedro de Vargas Machuca (Madrid, 17 de abril de 1629) y otra anónima (Granada, 8 de noviembre de 1636). Contiene tres repartos, uno al comienzo de cada jornada. Además de la del dramaturgo, intervienen otras dos manos, una de las cuales será del apuntador, pues los dos trozos que copia o corrige contienen música.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res.76.

[Ver ejemplar](#) [21/06/2021]

¹⁹⁸ Título alternativo: *Nadie fie de su suerte hasta que llegue la muerte.*

-452-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

59 hs. 22x16 cm. Intervienen, al menos, cinco manos. Se han cortado y quitado del manuscrito los folios 46-47, donde se cambia de la cuarta a la quinta mano. La portada contiene un reparto y algunas notas en el margen sobre los objetos necesarios para la representación. Incluye en el f. 57v una censura de Pedro Francisco Lanini y Sagredo (Madrid, 6 de abril de 1685) y en el 58r una aprobación de Fermín de Sarasa (Madrid, 8 de abril de 1685).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/14920.

[Ver ejemplar](#) [21/06/2021]

-453-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 45*. Madrid, Imprenta Imperial, José Fernández de Buendía, 1679.

pp. 118-155. En 4º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22698, TI/16/45, TI/119/45, TI/146/36; *RB*: VIII-5367, VIII-17148 (4), VIII-17150 (5), VIII-17152 (9). Barcelona, *BUB*: XVII-706. Londres, *BM*: 11725.d.4.

-454-

Suelta nº 228. Madrid, Antonio Sanz, 1748.

Comedia famosa. No hay dicha, ni desdicha hasta la muerte. Del Doctor Mirademescua. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/183, T/14810/7, T/14810/16, T/14831 (11), T/55331/18, T/55336/27; *BHM*: C-18.770 (3), C-18.864 (5), Tea 1-31-9 (a). Barcelona, *BIT*: 33584, 45142, 60676. Santander, *BMP*: 32875. Santiago de Compostela, *BUS*: RSE.VAR-7/6. Toledo, *BPT*: 1- 863 (7). Oviedo, *BUO*: P-57-1. Chapel Hill, *BUNC*: TA 1, 5. Londres, *BM*: 1342.e.11 (40), 11728.h.14 (4); *LL*: P 974-17. Nueva York, *HSA*: 411/71 v.8 n.14; *PL*: p.v.203. París, *BNF*: Yg. 481-497. Wayne: *WSU*: CV 32.

[Ver ejemplar de la B. Municipal de Madrid, Tea 1-31-9 \(a\)](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [21/06/2021]

-455-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1858), en *Dramáticos contemporáneos de Lope, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 73-94.

-456-

Ed. Williamsen, Vern G. (1970), Columbia, Universidad de Misuri, 145 pp.

-457-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-458-

Ed. Presotto, Marco (2009), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IX), Universidad de Granada, pp. 569-686.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

Adaptación en prosa para niños:

Ed. De Tabarca, Fernando (sin año), en *Antonio Mira de Amescua: sus mejores obras al alcance de los niños*, Madrid, Editorial Estudio (Colección Ortiz), 118 pp.

No hay mal que por bien no venga

(Ver [El mártir de Madrid](#))

No hay reinar como morir

(Ver [No hay reinar como vivir](#))

No hay reinar como vivir¹⁹⁹

Comedia.

En *De los mejores, el mejor libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte 13*. Colección de comedias. Madrid, Mateo Fernández, 1660.

pp. 472-527. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, BNE: R/22666.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [21/06/2021]

Ed. Edward Angelo, Ralph (1949), en *An Edition, with Introduction and Notes, of Mira de Amescua's «No hay reinar como vivir»*, Ohio State University, 129 pp.

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

Ed. Josa, Lola (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (IV)*, Universidad de Granada, IV, pp. 241-326.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

¹⁹⁹ Título alternativo: *No hay reinar como morir*.

Nuestra Señora de los Remedios ²⁰⁰

Auto sacramental.

-464-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto famoso de Nuestra Señora de os Remedios de Mira de Mescua. 22 hs. 21,5x15,5 cm. Es una copia de una sola mano, en limpio, sin apenas correcciones. Parece la misma mano que la de la jornada I de *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (BNE: MSS/14920).

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16724.

[Ver ejemplar](#) [21/06/2021]

-465-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto famoso de Nra. Señora de los Remedios de Mescua. 22 hs. 21x16 cm. Es una copia de una sola mano, en limpio, sin apenas correcciones.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16872.

[Ver ejemplar](#) [21/06/2021]

-466-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 523-573.

-467-

Ed. Therese Favazzo, M. Carmel (1970), tesis doctoral, *St. John's University* (Canadá), pp. 124-183.

-468-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 403-449.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

Obligar contra su sangre

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Obligar contra su sangre](#)).

-469-

Obligar contra su sangre de D. Antonio [apellido ilegible]. Manuscrito. 1636. Sin lugar.

49 hs. 19x13 cm. La hoja 37 está en blanco. Tiene pequeñas enmiendas y pasajes enjaulados por omisión; también varias hojas pegadas. Pueden distinguirse tres manos diferentes. Incluye en el f. 52v una aprobación de Juan Navarro de Espinosa (Madrid, 12 de abril de 1638).

²⁰⁰ Título alternativo: *La Virgen de los Remedios*.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/18142.

[Ver ejemplar](#) [21/06/2021]

-470-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Obligar contra su sangre. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x15 cm.

Ejemplares: Londres, *LL*: P 996-8. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-471-

Suelta nº 55. Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez. Sin año.

Comedia famosa. Obligar contra su sangre. Del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/2145, T/20826, T/55274/32, T/55284/35; *RAE*: 41-IV-54 (11). Barcelona, *BIT*: 39867, 45169, 61680. Santander, *BMP*: 32874. Cambrige, *UL*: Hisp. 5.76.28 (9). Chapel Hill, *BUNC*: CTAE 7, 7. Londres, *BM*: 11728.d.7 (5); *LL*: P 930-3. París, *BNF*: 8º Yg. Pièce 871. Toronto, *BUT*: 495.

-472-

Suelta nº 125. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

Obligar contra su sangre. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/2684, T/14810 (18), T/14818 (7), T/55274/24, T/55274/25, T/55284/7, T/55284/8. Sevilla, *BH*: A 250/184 (10). Barcelona, *BIT*: 60677. Toledo, *BPT*: 1-863 (11). Lisboa, *BNP*: L.2911.V. Londres, *LL*: P 974-18. Parma, *BP*: CC*IV 28033-39 (7).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [21/06/2021]

-473-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1858), en *Dramáticos contemporáneos de Lope, Biblioteca de Autores Españoles* (BAE), Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 57-71.

-474-

Ed. Cooper, Al Leroy (1975), en *A Critical Edition of Antonio Mira de Amescua's «Obligar contra su sangre»*, tesis doctoral, Universidad de Arizona.

-475-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-476-

Ed. Fernández Labrada, Manuel (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 465-554.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

-477-

Adaptación en prosa para niños:

Ed. De Tabarca, Fernando (sin año), en *Antonio Mira de Amescua: sus mejores obras al alcance de los niños*, Madrid, Editorial Estudio (Colección Ortiz), 118 pp.

El palacio confuso

Comedia.

-478-

En *Comedias nuevas de los mejores ingenios de esta Corte. Parte 28*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1667.

pp. 199-231. En 6º lugar. Le faltan 160 versos a causa de la mutilación de pasajes.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22681, TI/16 (28), TI/146 (19). Barcelona, *BIT*: 58576-58587. Boston, *PL*: D.170a.8, D-172.1. Londres, *BM*: 11725.c.7. Roma, *AL*: 92-H-10.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22681](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [22/06/2021]

-479-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El palacio confuso. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 20 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/15038 (5), T/55274/8.

-480-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

El palacio confuso. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs. 20x15 cm. En 10º lugar.

Ejemplares: Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-481-

Ed. Hernando Cuadrado, Jesús (1982), Madrid, Francisco Arellano, pp. 39-129.

-482-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-483-

Ed. Hernández González, Erasmo (2002), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 563-667.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-484-

En *Comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio. Parte 23*. Colección de comedias. Valencia, Miguel Sorolla, 1629.

ff. 1-24.

Ejemplares: Filadelfia, *BUP*.

-485-

En *Doce comedias de varios autores. Parte 28*. Colección de comedias. Huesca, Pedro Blusón, 1634.

ff. 65r-88r. En 4º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55331/19, TI/30/28.

[Ver ejemplar, TI/30/28](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [22/06/2021]

-486-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Roma, *AL*: 92-H-7.

-487-

Traducción holandesa (*Het verwade hof*). 1647.

El pastor lobo y cabaña celestial

Auto sacramental conservado a nombre de Lope de Vega, pero atribuido a Mira de Amescua por la crítica. Dudoso.

-488-

Ed. González Pedroso, Eduardo (1865), en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Manuel Rivadeneyra.

Ediciones posteriores: 1952 (Madrid, Atlas).

-489-

Ed. Fernández Labrada, Manuel (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 859-900.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-490-

En *Fiestas del Santísimo Sacramento, repartidas en doce autos sacramentales con sus loas y entremeses. Compuestas por el Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Colección de autos sacramentales. Zaragoza, Pedro Vergés, 1644.

ff. 88v-98v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/12703, R/23383.

-491-

En *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Colección de obras. Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

pp. 381-420.

Ejemplares: Madrid, BNE: 2/59644, T/14.

-492-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1895), en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (II), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 337-352.

-493-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1943), en *Autos sacramentales*, Madrid, Atlas, pp. 87-136.

-494-

Ed. González Ruiz, Nicolás (1946), en *Piezas maestras del teatro teológico español* (I), Madrid, BAC, pp. 97-121.

-495-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1963), en *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles* (VI), Madrid, Atlas, pp. 321-337.

-496-

Ed. Arias, Ricardo (1977), en *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, pp. 201-240.

Ediciones posteriores: 1988.

Los pastores de Belén

Auto sacramental atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudoso.

-497-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Los Pastores de Belén. Auto al Nacimiento de Xpro. Nro. Sr. Del Dr. Mirademescua. 15 hs. 21x16 cm. El folio final está dañado, pero otra mano ha recuperado el texto en un proceso de restauración.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16431.

[Ver ejemplar](#) [22/06/2021]

-498-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto del Sto. Nacimiento. Del Doctor Mira de Mescua. 31 hs. 21x16 cm. Copia muy limpia de una sola mano.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/15211.

[Ver ejemplar](#) [22/06/2021]

-499-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 146-203.

-500-

Ed. Martín Contreras, Ana María (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (II), Universidad de Granada, pp. 707-757.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

Pedro Telonario

Auto sacramental.

-501-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto sacramental de Pedro Telonario famoso de Mira de Amescua. 21 hs. 21x16 cm. Copia muy limpia de una sola mano.

Ejemplares: Madrid, BNE: MSS/16636.

[Ver ejemplar](#) [22/06/2021]

-502-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1926), en *Teatro I*, Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos), 298 pp.

-503-

Ed. Valbuena Prat, Ángel (1971), en *Teatro I*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, LXXX), 4ª edición, 214 pp.

Ediciones anteriores: 1943, 1959.

-504-

Ed. González Ruiz, Nicolás (1946), en *Piezas maestras del teatro teológico español* (I), Madrid, BAC, pp. 797-814.

-505-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 574-618.

-506-

Ed. Arias, Ricardo (1988), en *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, 2ª edición, pp. 431-450.

-507-

Ed. Torres Montes, Francisco (1985), en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)* (47), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza), pp. 144-149.

-508-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 451-489

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos²⁰¹

Comedia en colaboración con Luis Vélez de Guevara y Francisco de Rojas Zorrilla.

-509-

En *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España*. Colección de comedias. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652.

ff. 124r-145r. En 6º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/18040. Boston, *PL*: D.176.16. Londres, *BM*: C.34.1.2. París, *BA*: 4º BL 4077.

-510-

En *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*. Colección de comedias. Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653.

pp. 295-338. En 8º lugar. Las primeras páginas están perdidas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/10991.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/06/2021]

-511-

Suelta nº 92. Madrid, Imprenta de la calle de la Paz, 1744.

Comedia famosa. El pleito, que tuvo el Diablo con el Cura de Madrilejos. La Jornada primera de Luis Vélez de Guevara. La segunda de D. Francisco de Rojas. Y la tercera del Doctor Mirademescua. 16 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/5720. Barcelona, *BIT*: 61065. Santander, *BMP*: 33109. Parma, *BP*: CC*II 28057-3 (3).

[Ver ejemplar de Santander](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/06/2021]

-512-

Suelta nº 102. Madrid, Antonio Sanz, 1759.

Comedia famosa. El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos. La jornada primera de Luis Vélez de Guevara. La segunda de D. Francisco de Rojas y la tercera del Dr. Mirademescua. 32 pp. 20,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/4553.

²⁰¹ Títulos alternativos: *El cura de Madrilejos*; *Los disparates de don Juan el Clérigo*; *El pleito del cura de Madrilejos*.

-513-

Suelta nº 15. Madrid, Antonio Sanz. Sin año.

Comedia famosa. El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos. La jornada primera de Luis Vélez de Guevara. La segunda de D. Francisco de Rojas y la tercera del Dr. Mirademesca. 15 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55314/20.

-514-

Suelta nº 182. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos, por Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas y doctor Mirademesca. 32 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/15055 (3). Barcelona, *BIT*: 57437.

-515-

Suelta nº 236. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia famosa. El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos. 16 pp. 20,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/1010, T/6376.

-516-

Eds. Ibáñez Chacón, Álvaro y Francisco José Sánchez García (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 335-432.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

-517-

Eds. Bolaños Donoso, Piedad, Abraham Madroñal y George Peale (2012), EE.UU., Juan de la Cuesta-*Hispanic Monographs*, Ediciones críticas, 70 pp.

Polifemo y Circe

Comedia en colaboración con Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca.

-518-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

El Polifemo y Circe de Calderón. 54 hs. 21,5x15,5 cm. Jornada I (2-20 hs.): ¿autógrafa de Mira de Amescua? Jornada II (21-37 hs.): autógrafa de Pérez de Montalbán; jornada III (38-54 hs.): autógrafa de Calderón de la Barca.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/Res. 83.

[Ver ejemplar](#) [28/06/2021]

-519-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

El Polifemo y Circe. Comedia famosa. De tres ingenios. La prim^a. jornada es del Doctor Mira de Mescua. La segunda del Doctor Juan Pérez de Montalbán, y la tercera de D. Pedro Calderón de la

Barca. Intitulada también Circe y Polifemo. 44 hs. 21x16 cm. Podría ser una copia en limpio de la edición *princeps* (nº 268). Contiene diferencias notables con el manuscrito anterior (nº 266).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15052.

[Ver ejemplar](#) [28/06/2021]

-520-

En *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas. Parte 2.* Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647.

ff. 23r-42v. En 2º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/12260.

[Ver ejemplar](#) [28/06/2021]

-521-

Ed. Hartzenbusch, Juan Eugenio (1850), en *Comedias de Pedro Calderón de la Barca...*, *Biblioteca de Autores Españoles* (IV), Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 413-428.

-522-

Eds. Ibáñez Chacón, Álvaro y Francisco José Sánchez García (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 543-656.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

El primer conde de Flandes

Comedia.

-523-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa. Del Primer Conde de Flandes del Dr. Mira de Mescua. 30 hs. 21,5x15,5 cm. Al final se lee: «por el Doctor Mira de Amescua en 24 de noviembre de 1616 años». Copia muy limpia de una sola mano.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16688.

[Ver ejemplar](#) [28/06/2021]

-524-

Ed. Martínez Aguilar, Miguel (1999), tesis doctoral, Universidad de Granada.

-525-

Ed. Martínez Aguilar, Miguel (2001), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (I), Universidad de Granada, pp. 487-617.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Fernando de Zárate:

-526-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 29*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1668.

pp. 273-323. En 3º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/16, T/55274/17. Toledo, *BPT*: I-863. Parma, *BP*: CC*IV 28033-48 (8).

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/06/2021]

-527-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55280/11. Barcelona, *BUB*: XVII-733/747. Santander, *BMP*: 33829. Toledo, *BPT*: 1-864 (9).

Los primeros mártires del Japón

(Ver [Los mártires del Japón](#))

El príncipe de la Luz y el lucero de la noche

(Ver [El Príncipe de la Paz y transformaciones de Celia](#))

El príncipe de Orange

(Ver [Lo que le toca al valor](#))

El príncipe de la Paz y transformaciones de Celia²⁰²

Auto sacramental atribuido tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudoso.

-528-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

El Príncipe de la Paz y transformaciones de Celia. 34 hs. Copia en limpio.

Ejemplares: Londres, *BL*: Egerton MS 548.

-529-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 676-728.

²⁰² Título alternativo: *El Príncipe de la Luz y el lucero de la noche*.

-530-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 491-539.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-531-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1894), en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española* (III), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 131-147.

-532-

Ed. Menéndez Pelayo, Marcelino (1963), en *Obras de Lope de Vega, Biblioteca de Autores Españoles* (VII), Madrid, Atlas, pp. 439-457.

El prodigio de Etiopía

(Ver [El cisne de Alejandría](#))

Los prodigios de la vara y capitán de Israel

Comedia.

-533-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Ejemplares: Londres, *BL*: MS 10333.

-534-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 37*. Colección de comedias. Madrid, Melchor Alegre, 1671.

pp. 153-203.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/16/37.

[Ver ejemplar](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [28/06/2021]

-535-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-536-

Eds. Cruz Casado, Antonio y Juana Toledano Molina (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IV), Universidad de Granada, pp. 327-430.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos

Comedia que conforma la primera parte de la bilogía de *Don Álvaro de Luna*; la segunda es *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*.

-537-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa de Ruy López de ábalos de mira de mescua. 61 hs. 21,5x16 cm. Tiene 4 hs. en blanco entre las jornadas I y II y 2 entre la II y la III. La jornada III aparece duplicada con letra diferente.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17101.

-538-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-539-

Eds. García Sánchez, María Concepción y Miguel González Dengra (2006), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VI), Universidad de Granada, pp. 27-116.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Tirso de Molina:

-540-

En *Comedias del Maestro Tirso de Molina. Parte 2*. Colección de comedias. Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

300 ff.: 202r-219r. En 10º lugar. Contiene un prólogo de Tirso de Molina en el que indica que ocho de las doce comedias que contiene el volumen no son suyas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/18186. Barcelona, *IMH*: A-12-1465; *BIT*: 56281-56301. Berlín, *SB*: Xk 4054. Friburgo, *BUF*: E-1240 K. Londres, *LL*: 11728, e.41. Viena, *ON*: 38.H.3.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [28/06/2021]

-541-

Suelta desgajada de un volumen sin identificar. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

ff. 231r-248v.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 33098.

-542-

Ed. Ríos, Blanca de los (1969), en *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1949-1995.

Ediciones anteriores: 1946.

Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera

Comedia que conforma la primera parte de la bilogía de *Don Bernardo de Cabrera*; la segunda es *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*.

-543-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera. Comedia famosa. Compuesta por el doctor Mira de Mescua. 20 hs. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/4.

-544-

En *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 29*. Colección de comedias. Huesca, Pedro Blusón, 1634,

22 ff. En 5º lugar.

-545-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/14147. París, *BNF*: 8º Yg. 1308 (18).

-546-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1986), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [21/10/2021]

-547-

Ed. Serrano Agulló, Antonio (2003), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (III), Universidad de Granada, pp. 23-194.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-548-

Ed. Cotarelo y Mori, Emilio (1930), en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas* (VIII), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, pp. 637-672.

Las pruebas de Cristo

Auto sacramental.

-549-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Auto sacramental de las pruebas de Xpro. 18 hs. 21x15 cm. Paz y Melia cree que se trata de una copia del librero Matías Martínez enmendada por Francisco de Rojas.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16690.

-550-

En *Autos y loas sacramentales de diferentes autores*. Manuscrito en una colección de autos. 1795-1796. Sin lugar.

ff. 8r-38v. 21 cm.

Ejemplares: Madrid, *UCM*: Filología ms. 104.

-551-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte I*. Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 224r-233v. En 36º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

-552-

En *Autos sacramentales y al Nacimiento de Cristo*. Colección de autos. Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1675.

pp. 37-56. En 3º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11809; *RAE*: S.C.=10-A-97 y 98; *UCM*: Filología 31154. Barcelona, *BIT*: 57451-57491, 61375-61413. Londres, *BM*: 11726.d.8. Boston, *PL*: D.152.12, G.3351.7.

-553-

Ed. Lugo Aponte de Luis, Elba Milagros (1962-63), en *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid, pp. 619-675.

-554-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 541-591.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [21/10/2021]

El rebelde a beneficio

(Ver [Lo que le toca al valor](#))

La reina Sevilla, infanta vengadora²⁰³

Comedia.

-555-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

La reina Sevilla, infanta vengadora, comedia famosa del Dr. Mira de Mescua. 53 hs. Copia en limpio de una sola mano, apenas ilegible por la tinta.

Ejemplares: Roma, *BAV*: MS Lat 7538.

-556-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Comedia famosa de la Reina Sevilla, y Carboneros de Francia del Doctor Mirademescua. 23 hs. 21,5x16 cm. Solo contiene la jornada I.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17448/8.

[Ver ejemplar](#) [29/06/2021]

-557-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra de finales del siglo XVII.

Comedia famosa de la Reina Sevilla, y Carboneros de Francia del Doctor Mira de Mescua. 55 hs. 21,5x16 cm. Copia muy limpia de una sola mano. Al final del recto de cada folio hay una rúbrica.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15658.

[Ver ejemplar](#) [29/06/2021]

-558-

En *Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España. Parte 39.* Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1673.

pp. 293-329. En 9º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22692, TI/16/39, TI/119/39, TI/146/30. Barcelona, *BIT*: 58695-58697.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22692](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [16/06/2021]

-559-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 33859.

-560-

Suelta nº 310: en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 26.* Suelta en una colección de comedias. Madrid, 1704. Sin imprenta.

²⁰³ Títulos alternativos: *La carbonera de Francia*; *Los carboneros de Francia y reina Sevilla*.

Comedia famosa. Los carboneros de Francia. Del Doctor Mira de Mescua. 18 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/120/26.

-561-

Suelta nº 14. Barcelona, Pedro Escuder, 1757.

32 pp. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/3998. Londres, *BM*: T/1487/14, 11728.h.19 (4). Friburgo, *BUF*: E 1230, d-1.

-562-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La reina Sevilla. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20x15 cm.

Observaciones: El ejemplar de la BNE se encuentra en el 6º lugar de una colección ficticia de comedias a la que han colocado erróneamente la portada de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 3* (Madrid, Melchor Sánchez, 1653).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: U/10330. Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-563-

Suelta. Madrid, Francisco Sanz. Sin año.

Comedia famosa. Los carboneros de Francia. Del Doctor Mira de Mescua. 16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/6355. Barcelona, *BIT*: 45020. Oviedo, *BUO*: P-67-5.

-564-

Suelta nº 98. Madrid, Herederos de Juan Sanz. Sin año.

Comedia famosa. Los carboneros de Francia. Del Doctor Mirademescua. 16 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/14823/1. Barcelona, *BIT*: 57251-57252. Londres, *LL*: P 974-12.

-565-

Suelta nº 27. Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz. Sin año.

Comedia famosa. Los carboneros de Francia. Del Doctor Mirademescua. 32 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/6415, T/15058/7, T/19621. Barcelona, *BIT*: 39646. Almagro, *MNT*: T. IV nº6.

-566-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, FyL-AISMA, pp. 367-435.

-567-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1998), en *La adúltera virtuosa. La reina Sevilla y carboneros de Francia*, Madrid, Gráficas Afanias, 148 pp. [texto de *La adúltera virtuosa*: pp. 75-147].

-568-

Ed. Madroñal, Abraham (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua, Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 391-488.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

A nombre de Rojas Zorrilla:

-569-

Suelta nº 131. Sevilla, Viuda de Francisco de Leefdael. Sin año.

Los carboneros de Francia, y reina Sevilla. Comedia famosa, de don Francisco de Rojas. 28 pp. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/6419, T/14819/7. Parma, *BP*: CC*V 28033-35 (4). Nueva York, *PL*: p.v.799.

-570-

Suelta nº 247. Sevilla, José Padrino. Sin año.

Comedia famosa. Los carboneros de Francia, y reina Sevilla. De don Francisco de Rojas. 28 pp. 1x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/2156, T/15025/14, T/15025/26, T/20744. Santander, *BMP*: 546, 33149. Chapel Hill, *BUNC*: CTAE 4, 7. Londres, *BM*: 1342.f.1 (31); *LL*: P 971-20. Nueva York, *PL*: D-10-7707.

El rey Alfonso

(Ver [Las desgracias del rey don Alfonso el Casto](#))

El rey Alfonso el Casto

(Ver [Las desgracias del rey don Alfonso el Casto](#))

El rey don Alonso

(Ver [Las desgracias del rey don Alfonso el Casto](#))

Un rey en los japoneses y los primeros mártires del Japón

(Ver [Los mártires del Japón](#))

El rico avariento

(Ver [Vida y muerte de San Lázaro](#))

El rico avariento

Auto sacramental.

-571-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Parte 1*. Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 165r-185v. En 26º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [14/06/2021]

A nombre de Rojas Zorrilla:

-572-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Rico avariento. De Dn. Francisco de Rojas. 22 hs. Podría ser copia de Jacinto Cordero.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15266.

-573-

Ed. Pietryga, Johannes (1958), en *El rico avariento. Zwei Autos Sacramentales, bisher zugeschrieben Francico de Rojas Zorrilla. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln vorgelegt von...*, Gliwice (Polonia), Universidad de Colonia, 162 pp. [texto del auto: pp. 121-158].

-574-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [22/10/2021]

-575-

Ed. Valladares Reguero, Aurelio (2014), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XIII), Universidad de Granada.²⁰⁴

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

La ronda y visita de la cárcel

(Ver [La guarda cuidadosa](#))

²⁰⁴ El volumen XIII del *Teatro completo* de Mira de Amescua no está publicado en papel, solo se hace referencia a él en estas ediciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

La rueda de la Fortuna

Comedia.

-576-

En *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Parte 5*. Alcalá, Viuda de Luis Martínez Grande, 1615.

28 ff.

Ejemplares: Madrid, *RB*: XIX-2007. Toledo, *BPT*: 1-1946. Parma, *BP*: CC*IV 28033. Roma, *BAV*: Barberini KKK. V.2, KKK.VII.25.

-577-

Ídem. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616.

ff. 279r-306r. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/13856, R/14098; *RAE*: 41-Vi-54; *UCM*: FO 235. Londres, *BM*: 1072.1.3.20; *LL*: P 916-6. Berlín, *SB*: Xk-3135. Bolonia, *BUB*: AV.Tab.I.MI.162. Roma, *AL*: 92-H-4. Viena, *BNA*: 38.H.2 (5).

[Ver ejemplar de la U. Complutense de Madrid](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [29/06/2021]

-578-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/15035/8. Londres, *LL*: P 916-6.

-579-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La rueda de la Fortuna. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua. 16 ff. 20x15 cm.

Ejemplares: Múnich, *BSB*: P.O. hisp 4º 52.

-580-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La rueda de la Fortuna. Comedia famosa del Doctor Mira de Mescua. 40 pp.

Ejemplares: Londres, *LL*: P 903-99.

-581-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La rueda de la Fortuna. Comedia famosa del doctor Mira de Mescua. 22 hs.

Ejemplares: Toledo, *BPT*: 1-863 (12).

-582-

Suelta nº 40. Barcelona, Pedro Escuder. Sin año.

Comedia famosa. La rueda de la Fortuna. Del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/9240, T/14810/17, T/14831/12, T/55284/24, T/55285/9; *RAE*: 41-IV-70 (18); *BHM*: C-18770 (3). Sevilla, *BH*: A 250/144 (13). Barcelona, *BC*: 83-8º-C 101/5. Almagro, *MNT*: T. XIX nº7. Oviedo, *BUO*: P-29-4. Londres, *BM*: T.1488 (8), 11728.h.7 (6); *LL*: P 974-19. Boston, *PL*: D.176.1 (nº1). Cambridge, *UL*: 7.743-c-7 (5).

[Ver ejemplar de Sevilla](#) (digitalizado en Internet Archive) [29/06/2021]

-583-

Suelta nº 213. Sevilla, Francisco de Leefdael. Sin año.

La rueda de la Fortuna. Comedia famosa, del Doctor Mira de Mescua. 32 pp. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/9280, T/14810/2, T/14818/4, T/55284/34, U/9318. Barcelona, *BIT*: 60680. Oviedo, *BUO*: P-64-4. Parma, *BP*: CC*IV 28033-30 (8). Chapel Hill, *BUNC*: TAB 26, 11. Nueva York, *PL*: p.v.792. Toronto, *UL*: 593.

-584-

Ed. Mesonero Romanos, Ramón (1858), en *Dramáticos contemporáneos de Lope, Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 1-22 (loa, baile y comedia).

-585-

Ed. Hopper, Edward W. (1973), tesis doctoral, *Ann Arbor* (Michigan).

-586-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1982), en *Revista Científico-Literaria del I. B. «San Juan de la Cruz» de Caravaca* (III), Murcia, pp. 1-22.

-587-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1987), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [22/10/2021]

-588-

Eds. De la Granja, Agustín y Ana María Martín Contreras (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 489-627.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

San Benito de Palermo

(Ver [El negro del mejor amo](#))

San Gil

(Ver [El esclavo del demonio](#))

La Santa Inquisición

(Ver [La Inquisición](#))

La Santa Margarita

(Ver [La casa de Austria](#))

El secreto entre dos amigos

(Ver [El galán secreto](#))

La segunda de don Álvaro

(Ver [La adversa fortuna de don Álvaro de Luna](#))

La segunda Magdalena y sirena de Nápoles

Comedia atribuida tradicionalmente a Rojas Zorrilla.

-589-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta. [Sevilla, Tomé de Dios, 1674-1675]

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 57095. Filadelfia, *BUP*. Londres, *BM*: 11728.f.11. Módena, *BE*: A 56 G 4 (14).

-590-

Eds. Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XI), Universidad de Granada, pp. 405-496.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [31/05/2022]

El sol a medianoche y la estrella a mediodía

(Ver [Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche](#))

Sueños de faraón y más feliz cautiverio

(Ver [El más feliz cautiverio y los sueños de José](#))

La tercera de sí misma²⁰⁵

Comedia.

-591-

Manuscrito. 1626. Sin lugar.

²⁰⁵ Título alternativo: *Amor aborreciendo*.

La tercera de sí misma de mescua. 66 hs. 20,5x15 cm. Copia bastante limpia de mano de Juan Calderón, con pocas correcciones. Al final, en el f.59v, el copista escribió: «De mano de Juan Calderón y enmendada después de escrita los yerros de estar mal escrita por el mismo, a 7 de agosto de 1626».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17149.

-592-

Ed. Ann Huck, George (1981), Valencia, Albatros, 184 pp. [texto de la comedia: pp. 47-151].

-593-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1984), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [22/10/2021]

-594-

Ed. Granja, Agustín de la (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IV), Universidad de Granada, pp. 431-564.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

A nombre de Calderón de la Barca:

-595-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 8*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.

ff. 134v-165r. En 7º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22661, R/23815, TI/16/8, 8/33118. Barcelona, *BIT*: 58408-58419. Londres, *BM*: 11725.b.8. Boston, *PL*: D.172.1.

El tercero de su dama

Comedia.

-596-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

Comedia nueva famosa del tercero de su dama del doctor Mescua. 22 ff. 19,5x14,5 cm.

Ejemplar: Madrid, *BNE*: T/55274/1.

-597-

Ed. Vega García-Luengos, Germán (2012), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XII), Universidad de Granada, pp. 631-748.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de cervantes\)](#) [22/10/2021]

La tragedia de la hija de Jepté

(Ver [El capitán Jepté](#))

Los tres mártires de España

(Ver [Los mártires del Japón](#))

La Universal Redención

Auto sacramental de autoría dudosa, pero con posibilidad de pertenecer a Mira de Amescua.

-598-

Ed. Correa, Pedro (2007), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (VII), Universidad de Granada, pp. 901-947.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

A nombre de Calderón de la Barca:

-599-

En *Autos sacramentales*. Colección manuscrita de autos. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

El Auto Sacramental De la Universal Redención. 336 hs.: 122-139. 21,5x15,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/15117.

-600-

En *Autos de Calderón. T. 3*. Colección manuscrita de autos. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

401 hs.: 244-265. 21x15 cm. En 8º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16278.

-601-

Manuscrito.

Ejemplares: Santander, *BMP*: 211.

El valiente Nardo Antonio

(Ver [Nardo Antonio, bandolero](#))

La venida del Anticristo²⁰⁶

Comedia.

-602-

Manuscrito.

²⁰⁶ Títulos alternativos: *El anticristo*; *El Juicio*; *El Juicio Final*.

-603-

Ed. Granja, Agustín de la (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (XI), Universidad de Granada, pp. 497-596.

La ventura de la fea

Comedia.

-604-

Ed. Villanueva Fernández, Juan Manuel (1986), en «Apéndice II», tesis doctoral, Granada, FyL-AISMA: pp. 635-693.

-605-

Ed. Correa, Pedro (2004), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (IV), Universidad de Granada, pp. 565-666.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

A nombre de Lope de Vega:

-606-

Manuscrito. 1805. Sin lugar.

La ventura de la fea. Comedia de Lope de Vega Carpio. 69 hs. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: C-18871 (16).

-607-

Dos copias manuscritas en el mismo legajo. Sin lugar, ni año. Letra de los siglos XVIII-XIX.

La ventura de la fea. Comedia de Lope de Vega Carpio.

- a) Tres cuadernillos, uno para cada acto: 21 hs. para la jornada I; 21 hs. para la jornada II; 24 hs. para la jornada III. 22x16 cm.
- b) 3 cuadernillos, uno para cada acto: 22 hs. para la jornada I; 21 hs. para la jornada II; 24 hs. para la jornada III. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-89-8.

-608-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Comedia. La ventura de la fea. 65 hs. 21x15,5 cm.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 61239.

-609-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La ventura de la fea. Comedia famosa. De Lope de Vega Carpio. 20 ff. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55358/11.

-610-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La ventura de la fea. Comedia famosa, de Lope de Vega Carpio. 18 hs. 21x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55358/17.

La victoria de las Malucas

(Ver [La conquista de las Malucas](#))

Las victorias del Marqués de Cañete

(Ver [Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete](#))

La vida de Nardo Antonio

(Ver [Nardo Antonio, bandolero](#))

Vida y muerte del falso profeta Mahoma²⁰⁷

Valladares recoge esta comedia en su catálogo y alude a unos documentos encontrados por Agustín de la Granja que demuestran la autoría miramescuana. Una segunda versión de la comedia fue impresa a nombre de Rojas Zorrilla.

A nombre de Rojas Zorrilla:

-611-

En *Doce comedias famosas de varios autores. Parte 33.* Colección de comedias. Valencia, Claudio Macé, 1642.

ff. 45r-68r.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: TI/30/33, R/23134, R/24989. Londres, *BM*: 11725.d.9. Roma, *BAV*: Rac. Gen. Lett. Est. IV. 275. Viena, *ON*: 38.V.12 (13).

[Ver ejemplar de la BNE, TI/30/33](#) (digitalizado en la Biblioteca Digital Miguel de Cervantes) [20/07/2021]

Vida y muerte de la monja de Portugal

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Dudosa (véase descripción en el capítulo 1: [Vida y muerte de la monja de Portugal](#)).

-612-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Comedia famosa. Vida y muerte de la Monja de Portugal, del Doctor Mira de Mescua. 56 hs. 23x17 cm. Copia muy limpia de una sola mano.

²⁰⁷ Títulos alternativos: *Comedia de Mahoma*; *Engaños y muerte de Mahoma*.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17428.

[Ver ejemplar](#) [30/06/2021]

-613-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 33*. Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.

pp. 165-200. En 5º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22686, R/31021, TI/021, TI/16/33, TI/146/24. Barcelona, *BIT*: 58636, 58648. Santander, *BMP*: 883. Boston, *PL*: D.172.1. Londres, *BM*: 11725.c.12. París, *BA*: Re 6163. Roma, *AL*: 92-H-12.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22686](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [30/06/2021]

-614-

Suelta desgajada de la colección anterior.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55274/18. Parma, *BP*: CC*IV 28033-79 (8).

-615-

Eds. Williamsen, Vern G. y J. T. Abraham (1988), *Association for Hispanic Classical Theater*.

[Ver edición](#) [22/10/2021]

-616-

Ed. Picchi, Cecilia (2005), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (V), Universidad de Granada, pp. 555-641.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

Vida y muerte de San Lázaro²⁰⁸

Comedia.

-617-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

La gran Comedia de la vida y muerte de San Lázaro del doctor mira de mescua. 51 hs. 21,5x15,5 cm. Paz y Mélia señala que los primeros 10 vv. del f.1v son autógrafos, así como las correcciones y enmiendas del texto; sin embargo, *Manos teatrales* señala que, siendo el manuscrito de hacia 1668, la mano que corrige y añade versos no puede ser la de Mira de Amescua, quien murió antes de 1640. Una búsqueda de manos y la comparación de los manuscritos revela que los versos, las correcciones y las enmiendas son de mano del actor / apuntador José Timoteo. Incluye en el f. 1r una orden para que se examinara esta comedia para su representación (Madrid, 8 de febrero de 1669); le sigue una censura de Francisco de Avellaneda (Madrid, 12 de febrero de 1669) y una aprobación de Fermín de Sarasa (Madrid, 12 de febrero de 1669).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16805.

[Ver ejemplar](#) [30/06/2021]

²⁰⁸ Título alternativo: *El rico avariento*.

-618-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

Vida y muerte de San Lázaro. Comedia famosa del Dr. Mira de Mescua. 76 hs. 21x15 cm. Una mano distinta a la que copia el texto añade en la portada de la jornada I: «Don Juan Hidalgo de los Ríos».

Ejemplares: Parma, *BP*: CC*IV 28033-62 (2).

-619-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses.* Colección de autos y comedias. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 165r-185v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381.

[Ver ejemplar](#) [14/06/2021]

-620-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 9.* Colección de comedias. Madrid, Gregorio Rodríguez, 1657.

pp. 125-167. En 4º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22662, 8/30/479, 8/41146. Barcelona, *BIT*: 58419bis. Boston, *PL*: D.172.1. Roma, *AL*: 92-H-5.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22662](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [30/06/2021])

-621-

Ed. Binninger, Robert Jeffers (1951), en *A Tentative Edition of Mira de Amescua's «La vida y muerte de San Lázaro, o el rico avariento»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.

-622-

Eds. Mora Luna, Antonia María y Aurelio Valladares Reguero (2011), en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (XI)*, Universidad de Granada, pp. 597-716.

[Ver edición \(Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes\)](#) [22/10/2021]

La Virgen de los Remedios

(Ver [Nuestra Señora de los Remedios](#))

La viña

(Ver [El heredero](#))

5.2.3. Títulos relacionados con Mira de Amescua en ETSO

La adúltera perdonada

Auto sacramental atribuido tradicionalmente a Lope de Vega. Los resultados de ETSO apuntan a Mira de Amescua (véase en el capítulo 1: [Los autos sacramentales](#)).

A nombre de Lope de Vega:

-623-

Manuscrito «sacado de su original». Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

19 hs. 21x15 cm. Tiene correcciones. En el último folio se añade: «De Lope de Vega Carpio. Sacado de su original».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/17262.

[Ver ejemplar](#) [27/05/2022]

El divino Jasón

Auto sacramental atribuido tradicionalmente a Calderón de la Barca. Los resultados de ETSO apuntan a Mira de Amescua (véase en el capítulo 1: [Los autos sacramentales](#)).

A nombre de Calderón de la Barca:

-624-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII (¿1700?).

17 hs. 23 x 16 cm. En *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. Tomo 4º* (*BNE*: MSS/16279)

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16882

[Ver ejemplar](#) [30/05/2022]

El mejor tutor es Dios

Comedia atribuida tradicionalmente a Belmonte Bermúdez. Los resultados de ETSO apuntan a Mira de Amescua (véase descripción en el capítulo 1: [El mejor tutor es Dios](#)).

A nombre de Luis de Belmonte Bermúdez:

-625-

En *Comedias nuevas de los mejores ingenios de esta Corte. Parte 28*. Colección de comedias. Madrid, José Fernández de Buendía, 1667.

El Mejor Tutor es Dios, de Luis de Belmonte. pp. 175-199. En 5º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22681. Barcelona, *BIT*: 58580; 6024. París, *BNF*: Yg. 332. Londres, *BM*: 11726.h.9. Boston, *PL*: D.170a.8; D.172.1.VIII. Viena, *ON*: +38.v.10.2. Friburgo, *BUF*: E-1032-k-XXVIII. Florencia, *BM*: 11-6-103-XXVIII. Roma, *BAV*: Bib. Ap.: Barberini, kkk.VI.26.

[Ver ejemplar de Madrid, R/22681](#) [25/10/2023]

-626-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

La gran comedia, El mejor tutor es Dios de un ingenio de esta Corte. 32 hs.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55304/20; *BRAE*: 41-IV-63 (4). Barcelona, *BIT*: 57134; 56977.

[Ver ejemplar de la BNE, T/55304/20](#) [25/10/2023]

Ya anda la de Mazagatos

Comedia atribuida tradicionalmente a Lope de Vega. Los análisis de ETSO apuntan a Mira de Amescua (véase descripción en el capítulo 1: [Ya anda la de Mazagatos](#)).

A nombre de Lope de Vega:

-627-

Manuscrito. Sin año. Letra del siglo XVII (segunda mitad).

Ya anda la de Mazagatos. La segunda jornada lleva el título *La historia de Mazagatos.* 52 hs. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-37-10 (E).

-628-

Manuscrito. Sin año. Principios del siglo XVIII.

Comedia famosa, Ya anda la de Mazagatos de Lope de Vega Carpio. 52 hs. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-37-10 (A).

-629-

Manuscrito. 1785.

Comedia famosa, Ya anda la de Mazagatos de Lope de Vega Carpio y enmendada por Luis Moncín. 55 hs. 22x16 cm.

Ejemplares: Madrid, *BHM*: Tea 1-37-10 (D).

5.2.4. Títulos descartados por su improbabilidad de pertenecer a Mira de Amescua

El caballero sin nombre

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Los resultados de ETSO apuntan a Tirso de Molina (véase descripción en el capítulo 1: [El caballero sin nombre](#)).

-630-

Manuscrito. Sin lugar, ni año.

Ejemplares: Nueva York, *HSA*: B 2354.

-631-

En *Doce comedias de diferentes autores. Parte 32*. Colección de comedias. Zaragoza, Diego Dormer, 1640.

pp. 331-378. En 9º lugar.

Ejemplares: Madrid, *RB*: XIX-2012. Barcelona, *BIT*: 58996. Florencia, *BM*: I-AA-V-12, vol. II.

Los celos de Rodamonte

Valladares recoge esta comedia en su catálogo, pero no se encuentra editada en el *Teatro completo*. Los resultados de ETSO apuntan a Lope de Vega.

A nombre de Lope de Vega:

-632-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

42 hs. 21x15 cm. Tiene una hoja de guarda agregada con posterioridad que se la atribuye a Lope, y la h. 12 está en blanco. Actualmente cuenta con una paginación a lápiz en la que se excluyen la hoja en blanco y las que sirven para anunciar el acto siguiente, 1-76 pp.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16907.

[Ver ejemplar](#) [20/07/2021]

A nombre de Mira de Amescua:

-633-

En *Doce comedias de varios autores*. Colección de comedias. Tortosa, Francisco Murtorell, 1638. ff. 191r-218v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55331/19.

Fortunas trágicas del Duque de Memoransi

Valladares recoge esta comedia en su catálogo, pero no se encuentra editada en el *Teatro completo*. Parece pertenecer a un tal Martín Peyrón y Queralt, pero las pruebas de ETSO no son concluyentes por ser la única obra que se conservaría de este autor.

A nombre de Peyrón y Queralt:

-634-

En *Doce comedias de diferentes autores. Parte 32*. Colección de comedias. Zaragoza, Diego Dormer, 1640.

pp. 47-90. En 2º lugar.

Ejemplares: Barcelona, *BIT*: 9B-58996.

-635-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

40 pp. 20x14,5 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55293/29, T/55357/15. Roma, *AL*: 92-H-2.

A nombre de Mira de Amescua:

-636-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

34 pp.

Ejemplares: Columbia, *UM*.

-637-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

36 pp.

Ejemplares: Toronto, *BUT*.

La loca del cielo

Comedia conservada a nombre de Diego de Villegas y Rojas Zorrilla, pero atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Los resultados de ETSO apuntan a Belmonte Bermúdez.

A nombre de Diego de Villegas:

-638-

Manuscrito ¿autógrafo? Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVII.

51 hs. Parece un borrador, aunque las enmiendas pueden estar relacionadas con la puesta en escena. Es difícil leer un buen número de folios por efectos de la humedad, pero parece ser de la misma mano, salvo un pasaje de final f. 15v y principio del f. 16r, unos versos del margen del f. 44v, un pasaje en el f. 15v y unas adiciones en el f. 51r. Incluye varias licencias de representación: en el f. 1v de Pedro de

Urrutigoiti (Tudela, 29 de diciembre de 1628), y en el f. 51v de Juan de Velasco (Pamplona, 20 de noviembre de 1628), de Antonio Blázquez del Castillo (Alcalá la Real, 24 de junio de 1625) y de Francisco Martínez de Rueda (Granada, 8 de abril de 1625).

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16569.

[Ver ejemplar](#) [15/06/2021]

A nombre de Rojas Zorrilla:

-639-

Suelta. Sevilla. Sin año, ni imprenta.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55334/6. Londres, *BL*: 11728 e.92.

El Marqués de las Navas

Valladares recoge esta comedia en su catálogo, pero no se encuentra editada en el *Teatro completo*. Es indudablemente de Lope de Vega, pues se conserva manuscrito autógrafo.

A nombre de Lope de Vega:

-640-

Manuscrito autógrafo. Madrid, 1624.

57 hs. Presenta una nota manuscrita de Pedro de Vargas Machuca (4 de mayo de 1624) y dos licencias de representación (4 de enero de 1627 y abril de 1627).

Ejemplares: Ciudad Real, *BUCLM*: E-9611. Londres, *BM*: Add.33479.

-641-

En *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte 22*. Colección de comedias. Zaragoza, Pedro Vergés, 1630. ff. 157v-174v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/25168.

-642-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

16 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: T/55348/32, T/55348/33. Barcelona, *BIT*: 57087; *BC*: 834.60, vol. I, 8º; *BUB*: XVII-629/645. Ciudad Real, *BUCLM*: E-9613. Londres, *BM*: 11728.h.4 (13). Boston, *PL*: nº9 en D.173.9.

-643-

Suelta. Sin lugar de impresión, ni año, ni imprenta.

18 ff.

Ejemplares: Ciudad Real, *BUCLM*: E-9612. Londres, *BM*: 11728.h.4 (12).

A nombre de Mira de Amescua:

-644-

En *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Parte 8*. Colección de comedias. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1657.

ff. 254r-270v.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/22661, R/23815, TI/16/8, 8/33118. Barcelona, *BIT*: 58408-58419. Londres, *BM*: 11725.b.8. Boston, *PL*: D.172.1.

Los sacristanes

Este entremés se atribuyó a Mira de Amescua en la edición de 1655 de *Autos sacramentales* de María de Quiñones, pero Abraham Madroñal lo puso en duda asegurando que se trata de un entremés de Quiñones de Benavente y que las palabras de aquella edición, «*Entremés de los sacristanes* para la fiesta del *Auto de la viña*, de Mira de Amescua», se referían a la autoría del auto y no del entremés.

-645-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

5 hs. 21x15,5 cm. En la h. 1, que funciona como portada, consta: «Es de Miguel Alonso de la Torre. Se estrenó en Valencia del Cid el año de 1704».

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/16575.

-646-

En *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses. Parte 1*. Colección de autos. Madrid, María de Quiñones, 1655.

ff. 220v-222v. En 34º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11381. Londres, *BM*: 1072.1.2. Boston, *PL*: D.175.13.

[Ver ejemplar de Madrid](#) [14/06/2021]

-647-

En *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo*. Colección de autos. Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1675.

pp. 241-246. En 26º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/11809; *RAE*: S.C.=10-A-97 y 98; *UCM*: Filología 31154. Barcelona, *BIT*: 57451-57491, 61375-61413. Londres, *BM*: 11726.d.8. Boston, *PL*: D.152.12, G.3351.7.

[Ver ejemplar de la BNE de Madrid](#) [11/06/2021]

[Ver ejemplar de Barcelona, 57451-57491](#) (digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [11/06/2021]

El santo sin nacer y mártir sin morir

Comedia atribuida tradicionalmente a Mira de Amescua. Los resultados de ETSO apuntan a Alonso Remón (véase descripción en el capítulo 1: [El santo sin nacer y mártir sin morir](#)).

-648-

Manuscrito. Sin lugar, ni año. Letra del siglo XVIII.

30 hs. 20,5x15 cm.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: MSS/14834/10.

-649-

En *Doce comedias de varios autores*. Colección de comedias. Tortosa, Francisco Murtorell, 1638.

ff. 22r-45v. En 2º lugar.

Ejemplares: Madrid, *BNE*: R/23135.

-650-

En *Doce comedias de diferentes autores. Parte 32*. Colección de comedias. Zaragoza, Diego Dormer, 1640.

pp. 413-452. En 11º lugar.

Ejemplares: Madrid, *RB*: XIX-2012. Barcelona, *BIT*: 58996. Florencia, *BM*: I-AA-V-12, vol. II.

Conclusiones

Aunque Antonio Mira de Amescua tuvo una vida repleta de vicisitudes, relacionadas con sus raíces, su familia, sus amistades o su peculiar personalidad, lo que más destacó en ella fue su vocación de escritor, de poeta lírico y dramático, la cual motivó su decisión de desatender las obligaciones eclesiásticas que desde los siete años le habían sido impuestas por vía paterna para marcharse a la Corte a triunfar como dramaturgo. Con sus obras alcanzando el éxito sobre las tablas, fue uno de los elegidos por los hermanos Argensola para ir con ellos a Nápoles acompañando al Conde de Lemos, donde permaneció seis largos años que debieron afectar de manera importante tanto a su fama como a la difusión de las comedias que había compuesto antes de su marcha. Pero fue después de volver a Madrid cuando realmente triunfó, escribiendo la mayor parte de su producción dramática conocida –como demuestra la cronología– y convirtiéndose, así, en uno de los dramaturgos más notables y loados de su tiempo, hasta que bien una incipiente enfermedad –aun cuando no estamos seguros de que ya estuviera enfermo–, bien la marcha del Cardenal Infante a los Países Bajos, lo llevó a tomar la decisión de abandonar la Corte y regresar a su tierra natal, Guadix, para hacerse cargo del arcedianato de la catedral.

Gracias a la documentación, tenemos algunas noticias del poeta tras su regreso a Guadix, sobre todo en relación con su cargo eclesiástico y las obligaciones jurídicas que, debido a sus conocimientos como Doctor en Leyes, le tocó desempeñar. Algunos investigadores, entre ellos Vern G. Williamsen, creyeron que esta fue su única ocupación y que dejó la escritura, de modo que fijaron 1632 como fecha *ad quem* de su producción. Sin embargo, su participación en algunos concursos poéticos demuestra que Mira no dejó de componer, sino que solo se apartó de la vida literaria de la Corte, aunque, eso sí, sin poder controlar lo que había escrito con anterioridad, que circularía y se representaría bajo su nombre o el de otros dramaturgos que seguían activos y cosechando éxitos.

Si Lope de Vega demostró tener cierta conciencia de los «derechos de autor» y entendió que debía ser él quien mandara sobre los textos que habían salido de su pluma –consiguiendo, incluso, participar en la publicación de sus *Partes* de comedias–, Mira de Amescua no compartió con su maestro y amigo el mismo concepto de paternidad literaria y, según parece, una vez vendía sus textos, no volvía a preocuparse de ellos. No dejó siquiera un listado de sus comedias o alguna pista, nada que pudiera ayudar siglos después a la recuperación de su teatro, como sí hizo Lope en *El peregrino en su patria*. En este sentido, fue muy importante la labor realizada por bibliógrafos e investigadores como Fajardo, Medel del Castillo, Arteaga o García de la Huerta, pero sobre todo Emilio Cotarelo, Aurelio Valladares Reguero y Agustín de la Granja, quien dirigió, además, el grupo de investigación que publicó su teatro completo y promovió diferentes congresos y publicaciones que han contribuido sustancialmente a lo que hoy conocemos sobre el dramaturgo. Son trabajos imprescindibles que han tenido que ser sometidos a revisión como consecuencia del avance de las humanidades digitales, las cuales han ayudado, entre otros aspectos, a avanzar considerablemente en el terreno de las falsas atribuciones de las obras; pero también a la creación de nuevos grupos de investigación que, en lugar de ahondar en el propio texto literario, como normalmente ha hecho la filología

tradicional, se han especializado en el estudio de aspectos referentes a su transmisión escrita y escénica.

Mira de Amescua fue un autor muy prolífico al que con más o menos seguridad le podemos atribuir cerca de un centenar de obras; más concretamente, ochenta y cuatro fueron las recogidas en los volúmenes del *Teatro completo* (más *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*, que no llegó a ver la luz en papel), de las cuales *Don Álvaro de Luna*, *La casa del tahúr*, *El ejemplo mayor de la desdicha* y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* tienen manuscritos autógrafos y, por tanto, su autoría es segura, mientras que los resultados de ETSO plantean dudas con respecto a *Amor, ingenio y mujer*, *El amparo de los hombres*, *El animal profeta*, *Los caballeros nuevos*, *La conquista de las Malucas*, *La Fénix de Salamanca*, *El galán secreto*, *La hermosura de fénix*, *La hija de Carlos V*, *Lo que le toca al valor*, *Lo que puede una sospecha*, *El más feliz cautiverio*, *La mesonera del cielo*, *Nardo Antonio, bandolero*, *No hay burlas con las mujeres*, *Obligar contra su sangre* y *Vida y muerte de la monja de Portugal*; sin embargo, son en su mayoría piezas de las que solo se conserva un testimonio, que tuvieron una difusión más compleja que el resto o, en muchos casos, cuya temática bíblica o religiosa se interpone en el análisis, lo mismo que ocurre con los autos sacramentales.

Por otra parte, estilometría relaciona *La adúltera virtuosa*, *El caballero sin nombre* y *El santo sin nacer y mártir sin morir* con Andrés de Claramonte, Tirso de Molina y Alonso Remón, respectivamente. Este resultado, junto con el examen filológico clásico, ha permitido descartar *El caballero sin nombre* y *El santo sin nacer* como obras amescuanas para asignárselas a quienes pensamos sus verdaderos autores, pero tenemos ciertos reparos en el caso de *La adúltera*, que, aunque bien es cierto que parece ser de Andrés de Claramonte, se conserva un documento de compraventa de comedias por el cual sabemos que el dramaturgo y autor de comedias la compró para representarla con su compañía, lo que nos lleva a pensar que, quizá, reescribió *La adúltera virtuosa* de Mira de Amescua y se convirtió, así, en el responsable de la nueva versión, pero no de la original, hoy perdida. Otra posibilidad, porque nos parece extraño que, si la anterior fuera la correcta, Claramonte no cambiara el título de la obra, es que recuperara un texto que él había escrito con anterioridad y que se encontrara atribuido a Mira por los motivos comerciales que conocemos, pues al accitano no solo le quitarían comedias, sino que también se las darían en sus momentos de mayor fama.

En último lugar, *El ingrato* y *Ya anda la de Mazagatos*, comedias tradicionalmente atribuidas a Lope de Vega, y *El mejor tutor es Dios*, atribuida a Belmonte Bermúdez, están más o menos relacionadas con Mira de Amescua en el análisis estilométrico de ETSO. *El ingrato* es la que más cercanía presenta y, efectivamente, hemos podido encontrar en el texto algunas huellas autoriales del accitano; además, encaja métrica y cronológicamente en su producción, por lo que hemos tomado la decisión de añadirla a su corpus y, por tanto, al catálogo. Tenemos más recelo con respecto a *Ya anda la de Mazagatos* y *El mejor tutor es Dios*, cuya relación en las tablas de distancias es más vaga, aunque no puede pasarse por alto. No obstante, al contrario de lo que ocurría en el caso anterior, no hemos encontrado ningún dato que nos haga asignarle las dos comedias a Mira de Amescua, por lo que dejamos los dos títulos como posibles de Mira, pero sin poder confirmarlo.

Los autos sacramentales constituyen un caso aparte por tratarse de un género de temática y estructura muy similar; su lenguaje bíblico y sus características comunes a todos los autores que lo cultivaron dificulta el análisis estilométrico y hace también muy complejo su estudio desde la filología tradicional. Al menos, no tenían tantas peculiaridades de transmisión, porque normalmente se hacían por encargo para las fiestas del Corpus Christi de una ciudad y no suscitaban tantos intereses comerciales como las comedias. Por estos motivos, dejamos el corpus de autos amescuanos propuesto por el grupo de Granja y simplemente planteamos la posibilidad de añadir otros dos títulos: *La adúltera perdonada* y *El divino Jasón*.

De esta producción dramática tan amplia conservamos noticias de representación de cincuenta obras, aproximadamente la mitad, algunas extraídas de las censuras y aprobaciones que presentan los testimonios y otras de los listados proporcionados por instituciones como el Hospital General de Valencia, al que le dejaban los textos como garantía de los préstamos a los representantes, y por los propios autores de comedias, conjeturando, en estos casos, el período y la ciudad en la que tuvo que haberse representado cada una de las piezas. De esta manera, ha podido trazarse el panorama escénico del teatro de Mira de Amescua en el siglo XVII, en el que puede observarse que su obra más exitosa y, por tanto, más escenificada, fue *El esclavo del demonio*, de la que se tiene constancia, incluso, de un montaje en el Nuevo Mundo, en Lima (Perú), y de dos montajes de máquina real, seguida de *El conde Alarcos*. Fueron muchos los autores de comedias que en algún momento se interesaron en Mira, pero destacan Andrés de la Vega y Juan Jerónimo Valenciano como aquellos que más títulos contaban en su repertorio.

La conservación de un número tan elevado de noticias demuestra la fortuna escénica que tuvieron los textos de Mira de Amescua, al menos durante el siglo XVII, porque en los siglos posteriores el interés de los representantes en sus comedias menguó hasta el punto de que nuestro dramaturgo terminó por desaparecer de los escenarios. *El esclavo del demonio* siguió representándose en el siglo XVIII, pero fueron *El conde Alarcos*, *Los carboneros de Francia* y *El capitán Belisario* las tres comedias que más se subieron a los escenarios de los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz. Asimismo, proliferaron las refundiciones de las obras dramáticas de la centuria anterior, cuya finalidad principal era adaptar los textos a los gustos del público dieciochesco. Sin embargo, de las cincuenta piezas de las que teníamos noticias de representación en el siglo XVII, solo sobreviven entre nueve y doce (tres tienen el mismo título que las de Mira, pero no sabemos si son ellas): *Amor, ingenio y mujer*, *Los carboneros de Francia*, *Los celos de San José* (auto), *El conde Alarcos*, *El cura de Madrilejos*, *Don Álvaro de Luna*, *El ejemplo mayor de la desdicha* y *capitán Belisario*, *El esclavo del demonio*, *El negro del mejor amo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *El rico avariento* (auto) y *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*; mientras que se hicieron, al menos, cuatro refundiciones: *La judía de Toledo*, *Por oír misa*, *El más feliz cautiverio* y *San Ramón*; pero esto solo en Madrid, ciudad tomada como referencia por ser la capital y el centro de la actividad artística y teatral. La decena de títulos se convirtió en la mitad en el siglo XIX, sobreviviendo únicamente cinco, de los cuales dos, como mínimo, son refundiciones del XVIII: *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La judía de Toledo*, *El más feliz cautiverio* y *los sueños de José* y *La ventura de la fea*. Finalmente, en los siglos XX y XXI Mira de Amescua terminó por desaparecer prácticamente de los escenarios, puesto que solo se hicieron dos representaciones de *El esclavo del demonio* a cargo de las compañías Teatro Espada de Madera y Máquina Real.

A pesar de tener constancia de tantas representaciones a lo largo del siglo XVII, no son tantos los textos censurados que se conservan, puesto que solo encontramos diligencias de aprobación en tres impresos (*El conde Alarcos*, *El cura de madrilejos* y *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*) y en doce manuscritos (*La segunda de don Álvaro*, *La casa del tahúr*, *La desgraciada Raquel*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *El erario y monte de la Piedad* (auto), *Lo que le toca al valor*, *El mártir de Madrid*, *El más feliz cautiverio*, *El negro del mejor amo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Obligar contra su sangre*, y *Vida y muerte de San Lázaro*). Teniendo en cuenta que pasar por este trámite era una condición *sine qua non* para llevar una obra a la escena, se trata de un dato que demuestra la ingente cantidad de testimonios que se habrán perdido con el paso del tiempo. En todo caso, fueron Pedro de Vargas Machuca y Juan Navarro de Espinosa quienes más comedias de Mira tuvieron que censurar, pero, salvo algunas observaciones y versos atajados, parece que no pusieron demasiadas objeciones en aprobar las representaciones. Hay, sin embargo, algunos casos curiosos, como el de *Don Álvaro de Luna*, donde Vargas Machuca aseguraba haber censurado otra comedia del mismo tema y título, *La desgraciada Raquel*, que se pensaba finalizada por el censor, Lanini y Sagredo, *El más feliz cautiverio*, cuya representación se permitió «una sola vez», *El negro del mejor amo*, cuyas intervenciones censorias dan pistas sobre la posible autoría original de Vélez de Guevara y que, además, fue sometido a un tribunal inquisitorial, o el otro caso en el que intervino la Inquisición: la comedia en colaboración entre Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*.

Es notorio el declive que sufrió el teatro del guadijense, el cual achacamos no solo al abandono de los textos por su creador y a su posterior transmisión, sino también a la complejidad que presentan, pues salieron de la pluma de un escritor cultísimo, con formación legal y eclesiástica, y, al mismo tiempo, seguidor de los preceptos de la comedia nueva lopesca. Muchos tienen temática histórica y eclesiástica, tratan algunos de los puntos doctrinales clave del Concilio de Trento y transmiten mensajes que, quizá, sin una buena adaptación, el espectador moderno es incapaz de comprender. Pero, por otro lado, otros de sus textos son ligeros, divertidos, elocuentes y tocan temas cotidianos, historias de amor, de traición, etc., y perfectamente podrían subirse a los escenarios actuales.

El trabajo de otros especialistas, sobre todo el de Agustín de la Granja, fue indispensable para recuperar la figura de un dramaturgo como Mira de Amescua. Sin embargo, siguiendo las líneas de investigación de los últimos años, era conveniente revisar algunas cuestiones como el corpus de textos, su bagaje sobre los escenarios de las distintas épocas o la actuación de la censura. Asimismo, el catálogo da cuenta de la situación actual del teatro del guadijense, tanto de los testimonios antiguos que de sus textos se conservan en las bibliotecas de todo el mundo como de las ediciones modernas que de ellos se han hecho en las últimas décadas. Aun con todo, consideramos que Mira de Amescua se merece volver a tener un lugar sobre los escenarios y una dedicación más exhaustiva a la recuperación y estudio de su obra.

Conclusions

Although Antonio Mira de Amescua had a life full of anecdotes related to his roots, his family, his friends, and his peculiar personality, what stands out the most was his vocation as a writer, as a lyrical and dramatic poet. This motivated him to disregard the ecclesiastical obligations imposed on him by his father since he was seven years old and move to the Court to be successful as a playwright. Despite the success his works were achieving on stage, he was chosen by the Argensola brothers to accompany the Court of Lemos to Naples, where he stayed for six long years. This period likely had a significant impact on his fame and the circulation of the plays he had composed before his departure. However, it was after returning to Madrid that he truly triumphed and wrote most of his known dramatic works, as evidenced by the chronology. He became one of the most notable and praised playwrights of his time until either an incipient illness –we are not sure that he was already ill– or the departure of the Cardinal Infante to the Netherlands led him to decide to leave the Court and return to his hometown, Guadix, to take charge of the archdeaconate of the cathedral.

Thanks to the documents, we have some information about the poet after his return to Guadix, especially regarding his ecclesiastical position and the legal obligations that, due to his expertise as a Doctor of Laws, he had to fulfil. Some researchers, including Vern G. Williamsen, believed that this was his only occupation and that he had stopped writing. They placed 1632 as the latest date of his production. However, his participation in some poetic contests demonstrates that Mira didn't stop writing literature; he simply distanced himself from the literary life of the Court. He seemed to pay little attention to what he had written before, which continued to circulate and be performed under his name or that of other active and successful playwrights.

If Lope de Vega demonstrated a certain awareness of «author's rights» and understood that he should have control over the texts he had written –even participating in the publication of his *Partes de Comedias*–, Mira de Amescua did not share the same concept of authorship with his master and friend. Apparently, once he sold his texts, he no longer worried about them. He did not even leave a list of his plays, as Lope de Vega did in *El peregrino en su patria*, or any clues that could help with the recovery of his theatre centuries later. In this sense, the work done by bibliographers and researchers such as Fajardo, Medel del Castillo, Arteaga or García de la Huerta was crucial. Emilio Cotarelo, Aurelio Valladares and Agustín de la Granja, who also directed the research group on the playwright that existed for several years and published his complete works, were particularly important. These essential works have had to be reconsidered due to the progress of digital humanities and computer tools, which have not only significantly advanced the field of false attributions of works but have also contributed to the establishment of new research groups. These groups, instead of focusing on in the literary text as normally done by traditional philology, have specialized in the study of aspects related to their written and stage transmission.

Mira de Amescua was a very prolific author to whom we can attribute around a hundred theatrical texts with more or less certainty. Specifically, eighty-four were included in the

volumes of his complete plays (plus *Vida y Muerte del falso profeta Mahoma*, which did not see the light on paper). Of these, we have preserved the autograph manuscripts of *Don Álvaro de Luna*, *La casa del tahúr*, *El ejemplo mayor de la desdicha* and *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*; therefore, their authorship is certain. However, doubts arise from ETSO results regarding *Amor, ingenio y mujer*, *El amparo de los hombres*, *El animal profeta*, *Los caballeros nuevos*, *La conquista de las Malucas*, *La Fénix de Salamanca*, *El galán secreto*, *La hermosura de fénix*, *La hija de Carlos V*, *Lo que le toca al valor*, *Lo que puede una sospecha*, *El más feliz cautiverio*, *La mesonera del cielo*, *Nardo Antonio, bandolero*, *No hay burlas con las mujeres*, *Obligar contra su sangre* and *Vida y muerte de la monja de Portugal*. These are theatrical texts of which we have only preserved one textual source, had a more complex transmission, or involve biblical or religious themes that complicate the stylometric analysis, as is the case with sacramental plays.

Furthermore, stylometry relates *La adúltera virtuosa*, *El caballero sin nombre* and *El santo sin nacer y mártir sin morir* to Andrés de Claramonte, Tirso de Molina and Alonso Remón, respectively. This result, along with classical philological analysis, has allowed the exclusion of *El caballero sin nombre* and *El santo sin nacer* as works by Amescua, assigning them to their likely true authors. However, we have reservations about *La adúltera virtuosa*, which, although it seems to be by Andrés de Claramonte, an existing proof of purchase shows that it was purchased by the playwright to perform with his company. This leads to the possibility that Claramonte rewrote Mira de Amescua's "La adúltera virtuosa", becoming responsible for the new version, but not the original, which is now lost. Another possibility is that Claramonte recovered a text he had previously written and that was attributed to Mira for commercial reasons, as Mira would not only lose authorship of some of his plays, but would also be attributed some plays by others during his moments of greater fame.

Finally, *El ingrato* and *Ya anda la de Mazagatos*, traditionally attributed to Lope de Vega, and *El mejor tutor es Dios*, attributed to Belmonte Bermúdez, are related to Mira de Amescua in the stylometric analysis of ETSO. *El ingrato* shows the closest connection, and indeed, we can find some authorial traces of Mira have been found in the text. It also fits metrically and chronologically into his production, so we have decided to add it to his corpus and catalogue. We are more skeptical regarding *Ya anda la de Mazagatos* and *El mejor tutor es Dios*, whose relationship with Mira in the distance tables is vaguer, although it cannot be ignored. However, unlike the previous case, we have not found any data to attribute these two plays to Mira de Amescua, so both titles are left as possible works by Mira, but authorship confirmation is not possible.

Sacramental plays constitute a separate case due to their thematic and structural similarity. Their biblical language and common features among all the authors who cultivated this genre make stylometric analysis difficult and also complicate its study by traditional philology. At least, they did not have as many transmission peculiarities because they were usually commissioned for Corpus Christi festivities in a city and did not generate as much commercial interest as plays. For these reasons, we accept the corpus of sacramental plays proposed by the Granja group and simply propose the possibility of adding two more titles: *La adúltera perdonada* and *El divino Jasón*.

From this extensive dramatic production, we have records of the performances of about fifty works, approximately half of the total. Some were extracted from the censures and approvals present in the textual sources, while others come from lists provided by institutions such as the General Hospital of Valencia, where texts were left as collateral for loans to performers, and by theatrical directors themselves. In these cases, there is a degree of speculation of the city and date in which each plays could have been performed. This way we have been able to offer an overview of Mira de Amescua's theatre in the seventeenth century. His most successful –and therefore, most performed play– was *El esclavo del demonio*, of which there is even evidence of a performance in the New World, in Lima (Peru), and of two performances with royal machinery, followed by *El conde Alarcos*. Many theatrical directors showed interest in Mira at some point, but Andrés de la Vega and Juan Jerónimo Valenciano stand out as those who had the most titles in their repertoire.

The preservation of so many records of performances demonstrates the theatrical success that Mira de Amescua's texts had, at least during the seventeenth century, because in the subsequent centuries the interest of the representatives in his comedies dwindled to the point that our playwright eventually disappeared from the stages. *El esclavo del demonio* continued to be performed in the eighteenth century, but *El conde Alarcos*, *Los carboneros de Francia* and *El capitán Belisario* were the three comedies that were most frequently staged in the theatres of Madrid, specifically at the Príncipe and Cruz theatres. Likewise, there were numerous adaptations of the dramatic works of the previous century, whose main purpose was to tailor the texts to the tastes of the eighteenth-century audiences. However, of the fifty plays of which we had records of performance in the seventeenth century, only between nine and twelve survived on the stage (three have the same title as those of Mira, but we don't know if they are his plays): *Amor, ingenio y mujer*, *Los carboneros de Francia*, *Los celos de San José* (auto), *El conde Alarcos*, *El cura de Madrilejos*, *Don Álvaro de Luna*, *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*, *El esclavo del demonio*, *El negro del mayor amo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *El rico avariento* (auto) and *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*. Meanwhile, at least four adaptations were made: *La judía de Toledo*, *Por oír misa*, *El más feliz cautiverio* and *San Ramón*; but this only in Madrid, a city taken as a reference for being the capital and the centre of artistic and theatrical activity. The dozen titles became about half a dozen in the nineteenth century, with only five plays being performed, of which at least two are adaptations from the eighteenth century: *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La judía de Toledo*, *El más feliz cautiverio y los sueños de José* and *La ventura de la fea*. Finally, in the twentieth and twenty first centuries, Mira de Amescua basically ended up disappearing from the stages, as only two productions of *El esclavo del demonio* were done by the companies Teatro Espada de Madera and Máquina Real.

Despite having records of so many performances throughout the seventeenth century, we have only preserved a limited number of censored plays, since we only find approval proceedings in three printed works (*El conde Alarcos*, *El cura de Madrilejos* and *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*) and in twelve manuscripts (*La segunda de don Álvaro*, *La casa del tahúr*, *La desgraciada Raquel*, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *El erario y monte de la Piedad* (auto), *Lo que le toca al valor*, *El mártir de Madrid*, *El más feliz cautiverio*, *El negro del mejor amo*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Obligar contra su sangre* and *Vida y muerte*

de San Lázaro). Considering that going through this process was a *sine qua non* condition to bring a play to the stage, this is a fact that demonstrates the immense number of textual sources that have been lost over time. In any case, it was Pedro de Vargas Machuca and Juan Navarro de Espinosa who had to censor most of Mira's comedies, but, except for some observations and cut verses, it seems that they did not object much to approving the performances. There are, however, some curious cases, such as that of *Don Álvaro de Luna*, where Vargas Machuca claimed to have censored another comedy with the same theme and title; *La desgraciada Raquel*, which was thought to have been completed by the censor, Lanini y Sagredo; *El más feliz cautiverio*, whose performance was allowed "only once"; *El negro del mayor amo*, whose censorial interventions give clues about the possible original authorship of Vélez de Guevara and, moreover, was subjected to an inquisitorial tribunal, or the other case in which the Inquisition intervened: the collaborative comedy between Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla and Mira de Amescua, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura del Madrilejos*.

The decline suffered by the theatre of Mira is notable, which we attribute not only to the abandonment of the texts by its creator and their subsequent transmission, but also to the complexity they present. They emerged from the pen of a highly educated writer, with legal and ecclesiastical training, and at the same time, a follower of the precepts of Lope's *Comedia nueva*. Many of them have historical and ecclesiastical themes, address some of the key doctrinal points of the Council of Trent, and present messages that perhaps, without a good adaptation, the modern spectator is unable to understand. On the other hand, other texts of his are light, amusing, eloquent, and touch on everyday themes, love stories, betrayal... and could perfectly be brought to today's stage.

The work of other specialists, especially that of Agustín de la Granja, was essential to recover the figure of a playwright like Mira de Amescua. However, following recent research lines, it was advisable to review some issues such as the corpus of texts, their history on the stages of different eras, or the role of censorship. Likewise, the catalogue reflects the current situation of the theatre of Mira, both the ancient testimonials of his texts preserved in libraries around the world and the modern editions made in recent decades. In short, we believe that Mira de Amescua deserves to reclaim a prominent place on the contemporary stage, with renewed dedication from a new group of researchers.

Bibliografía

Trabajos, artículos y ediciones:

- ALVITI, Roberta (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea.
- ANDIOC, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Press Universitaires du Mirail.
- ANDIOC, René y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ANDURA VARELA, Fernando (2000), «Calderón en la escena española, 1900-2000», en VV.AA., *Calderón en escena. Siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura.
- ANÍBAL, Claude E. (1925), *Mira de Amescua: an edition of 'El arpa de David' and other notes*, Ohio, Columbus.
- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historial del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (2009), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *Lo que puede el oír misa*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 143-154.
- (2017), «La competencia por el aplauso en las tablas del Siglo de Oro: de Lope de Vega a los pájaros nuevos», *Hipogrifo* (5.1), pp. 57-71. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.06>
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concha (2005), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 155-164.
- ARME TOCK, Shirley (1973), *A critical edition of Mira de Amescua's «El animal profeta»: with an introductory study*, tesis doctoral, Columbia, University of Missouri, XV+323.
- ARTEAGA, Joaquín (1839), *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas de Teatro Español*, manuscrito.
- ASENJO SEDANO, Carlos (1989), «¿Era morisco el poeta Mira de Amescua?», *Diario Ideal de Granada* (21 de septiembre de 1989), p. 15.
- (1996), «Notas para una biografía de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, Universidad de Granada, pp. 11-42.
- BARBA DÁVALOS, Marina (2013), *Cartelera teatral romántica 1834-1844*, Madrid, Universidad Autónoma.
- BARRERA Y LEIRADO, Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del S. XVIII*, Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- BELLA, José María (1968), «Las fuentes de dos comedias de Mira de Amescua», *RFE* (51), pp. 139-153. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1968.v51.i1/4.824>

- BIEDMA, Aurora y Agustín de la GRANJA (2002), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El caballero sin nombre*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 21-25.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2004), «Documento sobre el incendio del corral del Coliseo (alusivo a *El esclavo del demonio* (Sevilla, 1692)). Presentación y transcripción», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), pp. 677-690.
- (2006), «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)», en Odette Gorsev y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Criticón, pp. 77-94. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.2033>
- (2011), «Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión», en Elisa García Lara y Antonio Serrano (eds.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memoriam Ricardo Salvat*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 291-369.
- CAMBRONERO, Carlos (1895), «Un certamen dramático», *Revista contemporánea* (año XXI, tomo C), pp. 384-394.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1800), *El teatro español*, Editorial Ibero-Americana.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012), «Notas sobre la censura de representación en el teatro público español de la época barroca», *Annali. Sezione Romanza. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"* (54), pp. 21-61.
- CARRASCO, Rafael (1935), *Lope de Vega y Mira de Amescua*, Guadix, Imprenta de Flores.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto (1998), *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Jaén, UNED-Andrés de Vandelvira, 102 pp.
- CASTILLA PÉREZ, Roberto y María Concepción GARCÍA SÁNCHEZ (2011), «Elementos religiosos en el teatro de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), pp. 7-54.
- CASTRO BELLVÍS, Guillén de (1927), *Obras de Guillén de Castro*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, RAE.
- CAYUELA, Anne (1996), «Mira de Amescua, censor y panegirista de Bernardo de Balbuena», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, Universidad de Granada, pp. 187-200.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- CHAUDADIS, Claude (1997), *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI-XVII siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.1461>
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema (2011), «“Más parecen disparates que sentencias”: en torno al cuento cómico y la censura en el teatro del Siglo de Oro», *Castilla. Estudios de Literatura* (2), pp.325-352.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1930-1931), «Mira de Amescua y su teatro. Estudio bibliográfico y crítico», *BRAE* (XVII), pp. 467-505, pp. 611-658; (XVIII), pp. 7-90.

- (2002-2003), «Mira de Amescua y su teatro», ed. Agustín de la Granja, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vols. II y III), Universidad de Granada.
- CUÉLLAR, Álvaro (2023), «La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo* (11.1), pp. 101-115. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.08>
- DEMATTE, Claudia (2021), «El segundo tomo de comedias de Juan Pérez de Montalbán: hacia un mapa estilométrico de las comedias auténticas, dudosas y ajenas», *Talia. Revista de estudios teatrales* (3), pp. 71-78. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/tret.70616>
- DIETZ, Rolf (1974), *Antonio Mira de Amescua. Studien zum Werk eines spanischen Dichters des «Siglo de Oro»*, Berna (Suiza), Peter Lang.
- DÍEZ BORQUE, José María (1975), «Teatro de los siglos XVI y XVII», *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y Mike KESTEMONT (2016), «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis», *The R Journal* (8.1), pp. 107-121.
- ERAUSO Y ZABALETA, Tomás (1750), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Fray Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta (1975), «Estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII» *BRAE* (LV), pp. 429-530.
- FAJARDO, Juan Isidro (1716), *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, manuscrito.
- FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis (1871), *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid.
- FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel (2001), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El hombre de mayor fama*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 305-307.
- (2005), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *Obligar contra su sangre*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 467-473.
- (2007), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El erario y monte de la piedad*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 53-58.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1867), *Obras póstumas* (vol. I), Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge (2023), «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT», *Hipogrifo* (11.1), pp. 197-222. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.11>
- FERRER VALLS, Teresa (1991), *La práctica escénica: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, 206 pp.

- (2008), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El galán secreto*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 113-119.
- FLORIT DURÁN, Francisco (2017), «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», en Jaume Garau (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, Nueva York, IDEA/IGAS, pp. 21-46.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique (1991), «Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)* (1), pp. 11-62.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1984), «La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor», *BRAE* (LIV), pp. 333-361.
- GARCÍA GODOY, Mayte (2001), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La adúltera virtuosa*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 11-17.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785), *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000), *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA SUELTO, Tomás (1805), «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro», en *Variedades de ciencia, literatura y artes* (II).
- GARCÍA-REIDY, Alejandro (2019), «La presencia escénica de Andrés de Claramonte en el Siglo de Oro a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*», *Bulletin of the comediantes* (71), pp. 135-154. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2019.0009>
- (2021), «El licenciado Francisco de Rojas, enmendador barroco de manuscritos teatrales», en Luigi Giuliani (ed.), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, pp. 87-112.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro y Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2023), «Una nueva obra para Cepeda desde la filología digital y analógica: *Las burlas y enredos de Benito*», *Hipogrifo* (11.1), pp. 173-195. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.10>
- GÓMEZ HERMOSILLA, José (1826), *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real.
- GÓNGORA, Luis de (2004), *Sonetos*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2001), «De *La desgraciada Raquel* a *La judía de Toledo*: una autoría complicada», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Universidad de Granada, pp. 241-260.
- (2009), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La desgraciada Raquel*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 25-40.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel (1991), «Las relaciones amorosas en *El mártir de Madrid*», *RILCE* (7), pp. 351-361. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.7.27115>

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo (2012), «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro del mejor amo*», *Castilla. Estudios de Literatura* (3), pp. 403-417.
- (2013), «Una autoría a partir de una censura», en Emilia Delfis *et al.*, *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, El colegio de Puebla, pp. 409-426.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (2018), *Literatura y escena. Una historia del teatro español*, Madrid, Punto de Vista Editores.
- GRANJA, Agustín de la (2005), «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, pp. 1267-1288.
- (2006a), «Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 435-448. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.2180>
- (2006b), «Aproximación al teatro de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 7-26.
- (2006c), «Dos censuras inquisitoriales contra *El cura de Madrilejos* (siglo XVIII)», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 681-687.
- (2006d), «Los engaños de una priora y su teatralización por Mira de Amescua (a propósito de *La monja de Portugal*)», en Francesco Cotticelli y Paolo Giovanni Maione (eds.), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna. Atti del convegno internazionale*, Napoli, Turchini Edizioni, pp. 95-123.
- (2007), «Los autos religiosos de Mira de Amescua ante la crítica», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 951-999.
- (2009), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La hermosura de Fénix*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 249-263.
- GRANJA, Agustín de la y Roberto CASTILLA PÉREZ (2005), «Mira de Amescua. Nacimiento y estudios (1577-1599)», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 7-24.
- HAUSER, Arnold (2004), *Historia social de la literatura y del arte (I): desde la Prehistoria hasta el Barroco*, Debolsillo, 576 pp.
- HERNÁNDEZ MONTALBÁN, Carmen (2011), «Posible partida bautismal del dramaturgo y poeta Antonio Mira de Amescua», *Boletín Centro Pedro Suárez* (24), pp. 363-370.
- (2015), *Memorias de la cautiva*, Granada, Aliar Ediciones, 160 pp.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HOROZCO, Juan (2021), *Manasés, rey de Judea*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, Kassel, Reichenberger.
- JIMÉNEZ, Pedro (1977), «Historia y civilización. Apuntes sobre la censura durante el franquismo», *Boletín AEPE* (17), pp. 3-8.

- JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo (1943), «Rectificaciones bibliográficas. *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Revista de Bibliografía Nacional* (4), pp. 147-150.
- KENNEDY, Ruth Lee (1979), «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», *BRAE* (LIX), pp. 225-288.
- KROLL, Simon y Fernando SANZ LÁZARO (2022), «Romances teatrales entre Mira de Amescua, Calderón y Lope: ritmo, asonancia y cuestiones de autoría», *Revista de Humanidades Digitales* (7), pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhd.vol.7.2022.31620>
- LEÓN GUSTÁ, Jorge (2023), «Originalidad y tradición en el Romanticismo. Divulgaciones sobre Beethoven», *Las nueve musas*.
Disponible en: <https://www.lasnuevemusas.com/divagaciones-sobre-beethoven/> (fecha de consulta: 10/12/2023)
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1785), *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano*, Madrid, Imprenta Real.
- LÓPEZ CARMONA, Carmen C. y Aurelio VALLADARES REGUERO (2003), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El santo sin nacer y mártir sin morir*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 601-607.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel (2018), «Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el Franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954)», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia* (6), pp. 389-412. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.21863>
- LUGO APONTE DE LUIS, Elba Milagros (1962-63), *Contribución al estudio del teatro de Antonio Mira de Amescua: los autos sacramentales y del Nacimiento*, tesis doctoral, Madrid.
- MADROÑAL, Abraham (2006), «Un documento inédito relacionado con la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 663-680.
- MALONEY, James Charles (1973), *A Critical Edition of Mira de Amescua's «El Monte de la Piedad», «La Fe de Hungría» and «La jura del Príncipe»*, Universidad de Londres.
— (1975), *A Critical Edition of Mira de Amescua's «La Fe de Hungría» and «El Monte de la Piedad»*, *Tulane Studies in Romance Languages and Literature*, Nueva Orleans, 149 pp.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma María (2021), «Texto, atribución y censura de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Talía. Revista de estudios teatrales* (3), pp. 79-89. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/tret.68539>
— (2023), «Antonio Mira de Amescua en ASODAT: testimonios, representaciones y censuras», *Hipogrifo* (11.1), pp. 305-317. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.17>
- MARTÍNEZ MORALES, Antonio y Vicente Juan PÉREZ SÁEZ (1993-94), «*El esclavo del demonio* en la enseñanza secundaria: memoria de una representación», en Agustín de la Granja (coord.), *Mira de Amescua en candelero* (I), Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1827), *Poética española*, París, Imprenta de Julio Didot.

- MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael (2020), «Entre siete y doscientas comedias: hacia la fijación del corpus dramático de Alonso Remón», *Studia Aurea* (14), pp. 463-486. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.401>
- MCCRARY, William (1958), «The authorship of *Próspera* and *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Bulletin of Hispanic Studies* (35), pp. 38-40. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.35.1.38>
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco (1735), *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus-CSIC.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1852), «El teatro de Mirademesqua», en *Semanario Pintoresco Español* (11), pp. 82-83.
- (1858), *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, BAE, Madrid, Manuel Ribadeneira.
- (1859), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 49 pp. 4ª edición: (1973), Madrid, Espasa-Calpe.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (1998), *La adúltera virtuosa*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández, Madrid, Gráficas Afanias, pp. 1-74.
- (2001), *La adúltera virtuosa*, ed. Mayte García Godoy, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 11-98
- (1960), *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, ed. Luigi De Filippo, Florencia, Felice Le Monnier, 326 pp.
- (1965), *La segunda de don Álvaro*, ed. Nellie Sánchez-Arce, México, Jus.
- (2006), *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, eds. María Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 117-225
- (2003), *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*, ed. Antonio Serrano, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 195-326.
- (2006), *Algunas hazañas del Marqués de Cañete*, ed. Francisco José Sánchez García, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 227-334.
- (1946), *Amor, ingenio y mujer*, ed. Joanne Irene Limber, tesis doctoral, *Ohio State University*.
- (2003), *Amor, ingenio y mujer*, ed. Ascensión Caballero Méndez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 327-419
- (1951), *El amparo de los hombres*, ed. Wilfred Wilenius, tesis doctoral, *Ohio State University*.

- (2004), *El amparo de los hombres*, ed. Remedios Sánchez García, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), Universidad de Granada, pp. 17-112.
- (1979), *El animal profeta*, ed. Bonnie Wilds, Barcelona, Borrás Ediciones, 201 pp.
- (2005), *El animal profeta*, ed. Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 29-152.
- (2001), *El arpa de David*, ed. María Concepción García Sánchez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 97-206.
- (1992), *Bueno es callar*, ed. John V. Falconieri, Kassel, Reichenberger, 102 pp.
- (2012), *Bueno es callar*, ed. María del Valle Ojeda Calvo, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 39-160.
- (1999), *El caballero sin nombre*, ed. Aurora Biedma Torrecillas, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- (2002), *El caballero sin nombre*, eds. Aurora Biedma y Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 21-128.
- (2008), *El capitán Jepté*, ed. Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 23-118.
- (1946), *La casa de Austria*, ed. Nicolás González Ruiz, en *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, BAC (I), pp. 825-847.
- (1952), *La casa de Austria*, ed. Eduardo González Pedroso, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, BAE, Madrid, Atlas, pp. 551-563.
- (2007), *La casa de Austria*, ed. Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 821-857.
- (1970), *La casa del tahúr*, ed. John C. Fameli, tesis doctoral, *Ann Arbor* (Míchigan), Universidad del Sur de California.
- (1973), *La casa del tahúr*, ed. Vern G. Williamsen, Madrid, Castalia, 148 pp.
- (2002), *La casa del tahúr*, ed. Vern G. Williamsen, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 127-242.
- (1999), *Cautela contra cautela*, ed. Gabriel Maldonado Palmero, Universidad de Almería.
- (2002), *Cautela contra cautela*, ed. Gabriel Maldonado Palmero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 243-352.
- (2010), *El cisne de Alejandría*, eds. Agustín de la Granja y María Rimón Remón, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 35-54.

- (2003), *El clavo de Jael*, ed. Emilio Quintana Pareja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 423-518.
- (1951), *El conde Alarcos*, ed. Adrián Pickering, tesis doctoral, Ohio State University.
- (2011), *El conde Alarcos*, ed. Julia González García, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 57-150.
- (1986), *La confusión de Hungría*, ed. Lino García, Michigan University, 213 pp.
- (2005), *La confusión de Hungría*, ed. Concha Argente del Castillo, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 155-264.
- (2011), *La conquista de las Malucas*, ed. Antonio Muñoz Palomares, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 151-278.
- (2005), *Cuatro milagros de amor*, ed. Federica Cappelli, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 265-349.
- (1951), *La desgraciada Raquel*, ed. Donald Alan Murray, tesis doctoral, *Stanford University*.
- (1991), *La desgraciada Raquel*, ed. Alva Vernon Ebersole, Valencia, Albatros, 143 pp.
- (2009), *La desgraciada Raquel*, ed. Rafael González Cañal, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 25-136.
- (2005), *Las desgracias del rey don Alfonso*, ed. Gabriel Maldonado, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 359-466.
- (1984-2001), *Digital play texts of Mira de Amescua*, eds. Vern G. Williamsen y J. T. Abraham, *Association for Hispanic Classical Theater*. Disponible en: <https://www.wordpress.comedias.org/play-texts/mira-de-amescua/> (fecha de consulta: 11/12/2023).
- (1992), *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona, Universidad de Granada; Kassel, Reichenberger.
- (2022), *El divino Jasón*, Barcelona, Linkgua, 56 pp.
- (1928; 1973), *El ejemplo mayor de la desdicha*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Teatro II: El ejemplo mayor de la desdicha. La Fénix de Salamanca*, Madrid, La Lectura; Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XIV), pp. 145-283; pp. 1-144.
- (2001), *El ejemplo mayor de la desdicha*, ed. Maria Grazia Profeti, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 209-304.
- (2007), *El erario y monte de la piedad*, ed. Manuel Fernández Labrada, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 53-106.

- (1905), *El esclavo del demonio*, ed. Milton Alexander Buchanan, Baltimore (Maryland), *J. H. Furts Co*, 144 pp.
- (1925), *El esclavo del demonio*, en *Letras españolas. Colección de obras selectas de nuestros autores clásicos*, Juan Hurtado, Jiménez de la Serna y Ángel González Palencia (coords.), Madrid, Bruno del Amo (II), 178 pp.
- (1926; 1971), *El esclavo del demonio*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Teatro I*, Madrid, La Lectura; Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, LXXX), 298 pp.; 214 pp.
- (1930), *El esclavo del demonio*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Las cien mejores obras de la literatura española*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (Bibliotecas Populares Cervantes), 202 pp.
- (1939), *El esclavo del demonio*, eds. Hymen Alpern y J. Martel, en *Diez comedias del Siglo de Oro. An annotated omnibus of ten complete plays by the most representative Spanish dramatist of the Golden Age*, Nueva York, Harper, 859 pp.
- (1942), *El esclavo del demonio*, ed. Ángel Valbuena Prat, Zaragoza, Editorial Ebro (Biblioteca Clásica Ebro) (41), 141 pp.
- (1943), *El esclavo del demonio*, ed. Federico C. Sainz de Robles, en *El teatro español. Historia y antología (desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Madrid, Aguilar (IV), 1216 pp.
- (1946), *El esclavo del demonio*, ed. Nicolás González Ruiz, en *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, BAC (II), pp. 69-132.
- (1952), *El esclavo del demonio*, ed. Rafael Alberti, en *Poetas dramáticos españoles (Guillén de castro. Mira de Amescua. Vélez de Guevara. Rojas)*, Buenos Aires, Clásicos Jackson (I).
- (1954), *El esclavo del demonio*, ed. Gerardo Diego, en *Poetas dramáticos españoles. Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla*, Barcelona, Editorial Éxito (I), pp. 109-224.
- (1960a), *El esclavo del demonio*, Cádiz, Escélicer (Alfil) (70), 119 pp.
- (1960b), *Lo schiavo del demonio*, trad. Antonio Gasparetti, Catania (Sicilia), Editorial Paoline, 151 pp.
- (1974), *El esclavo del demonio*, Barcelona, Círculo de Amigos de la Historia (2), pp. 91-197.
- (1980-81), *El esclavo del demonio*, ed. Juan Guerrero Zamora, Madrid, Dial Discos.
- (1980), *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) (113): 186 pp.
- (1985), *El esclavo del demonio*, ed. Francisco Torres Montes, en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza) (47), pp. 120-135.
- (1989), *The Devil's Slave*, trad. Michel D. MacGaha, Ottawa (Canadá), Dovehouse Editions, 114 pp.
- (1995), *El esclavo del demonio*, Palencia, PML Ediciones (Clásicos Españoles), 153 pp.
- (2004), *El esclavo del demonio*, ed. Juan Manuel Villanueva, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo (vol. IV)*, Universidad de Granada, pp. 115-242.

- (1887), *Examinarse de rey*, en «*Más vale fingir que amar, o Examinarse de rey*. Comedia inédita del Dr. Mira de Amescua», *El teatro español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII* (14), Sevilla, 22 pp.
- (2012), *Examinarse de rey*, ed. María Celeste Martínez Calvo, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 163-278.
- (2007), *La fe de Hungría*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 107-150.
- (1928; 1973a), *La Fénix de Salamanca*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Teatro II: El ejemplo mayor de la desdicha. La Fénix de Salamanca*, Madrid, La Lectura; Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, XIV), pp. 1-144; pp. 145-246.
- (1973b), *La Fénix de Salamanca*, ed. Vernon Ebersole, en *Selección de comedias del Siglo de Oro español*, Madrid, Castalia, pp. 295-330.
- (1985), *La Fénix de Salamanca*, ed. Francisco Torres Montes, en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza) (47), pp. 136-143.
- (1998), *La Fénix de Salamanca*, Sevilla, Editorial Castillejo, 110 pp.
- (2011), *La Fénix de Salamanca*, eds. Concha Argente del Castillo y Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 279-406.
- (2008), *El galán secreto*, ed. Teresa Ferrer Valls, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 113-200.
- (1969), *Galán, valiente y discreto*, ed. Edward Nagy, Zaragoza, Editorial Ebro (Biblioteca Clásica Ebro) (110), 118 pp.
- (1971; 1973), *Galán, valiente y discreto*, ed. William F. Forbes, Arizona; Madrid, Playor, 240 pp.
- (2009), *Galán, valiente y discreto*, ed. Josefa Badía, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 137-248.
- (2007), *La guarda cuidadosa*, ed. Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 151-202.
- (2007), *El heredero*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 203-240.
- (2009), *La hermosura de Fénix*, ed. Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 249-366.
- (1951), *Hero y Leandro*, ed. Catherine Mary Marshall, en *A tentative edition, with introduction and notes, of Mira de Amescua's «Ero y Leandro»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.
- (2008), *Hero y Leandro*, ed. Álvaro Ibáñez Chacón, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 201-292.

- (1947), *La hija de Carlos V*, ed. Karl Ludwig Selig, en *An Edition with introduction and notes of «La hija de Carlos Quinto comedia famosa del doctor Mira de Amescua»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.
- (2002a), *La hija de Carlos V*, ed. Karl Ludwig Selig, Kassel, Reichenberger, 132 pp.
- (2002b), *La hija de Carlos V*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 355-438.
- (2001), *El hombre de mayor fama*, ed. Manuel Fernández Labrada, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 305-382.
- (2007), *La Inquisición*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 241-292.
- (1972), *La jura del Príncipe*, ed. José María Bella, en *Teatro III. La mesonera del cielo. Auto sacramental de la jura del Príncipe*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos) (171), 227 pp.
- (2007), *La jura del Príncipe*, ed. Ana María Martín Contreras, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 293-248.
- (1946), *Las lises de Francia*, ed. Carol Louise Krumm, tesis doctoral, *Ohio State University*.
- (2012), *Las lises de Francia*, ed. Remedios Morales Raya, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 279-392.
- (2010), *La loca del cielo*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 253-362.
- (2009), *Lo que le toca al valor*, ed. Mercedes Cobos, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 367-466.
- (2008), *Lo que no es casarse a gusto*, ed. Carmen C. López Carmona, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 293-382.
- (1947), *Lo que puede el oír misa*, ed. Adrián T. Pickering, tesis doctoral, *Ohio State University*.
- (2010), *Lo que puede el oír misa*, ed. Ignacio Arellano, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 143-252.
- (2003), *Lo que puede una sospecha*, ed. María de los Ángeles Torres Sánchez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 519-600.
- (2006), *La manzana de la discordia y robo de Helena*, ed. Álvaro Ibáñez Chacón, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 435-544.

- (1974), *El mártir de Madrid*, ed. Henry A. Linares, tesis doctoral, *University of Missouri*.
- (1991), *El mártir de Madrid*, ed. Miguel González Dengra, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- (1997), *El mártir de Madrid*, ed. Miguel González Dengra, Úbeda (Jaén), Centro asociado UNED.
- (2001), *El mártir de Madrid*, ed. Miguel González Dengra, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 383-488.
- (2009), *Los mártires del Japón*, ed. Roberto Castilla Pérez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 467-570.
- (2010), *El más feliz cautiverio*, ed. Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 363-456.
- (2007), *La mayor soberbia humana*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 349-404.
- (1968), *La mesonera del cielo*, ed. Karl Curtiss Gregg, tesis doctoral, Universidad de Siracusa, 291 pp.
- (1972), *La mesonera del cielo*, ed. José María Bella, en *Teatro III. La mesonera del cielo. Auto sacramental de la jura del Príncipe*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos) (171), 227 pp.
- (2002), *La mesonera del cielo*, ed. Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 439-564.
- (2010), *Nardo Antonio, bandolero*, ed. Antonio Cruz Casado, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 457-549.
- (2010), *El negro del mejor amo*, eds. José Luis Suárez y Antonio Muñoz Palomares, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 547-668.
- (2008), *No hay burlas con las mujeres*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 383-492.
- (1970), *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, Columbia, University of Missouri, 145 pp.
- (2009), *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, ed. Marco Presotto, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IX), Universidad de Granada, pp. 569-686.
- (1949), *No hay reinar como vivir*, ed. Ralph Edward Angelo, en *An Edition, with Introduction and Notes, of Mira de Amescua's «No hay reinar como vivir»*, tesis doctoral, *Ohio State University*, 129 pp.

- (2004), *No hay reinar como vivir*, ed. Lola Josa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), Universidad de Granada, pp. 243-328.
- (1970), *Nuestra Señora de los Remedios*, ed. Carmel Therese Favazzo, tesis doctoral, Canadá, *St. John's University*, pp. 124-183.
- (2007), *Nuestra Señora de los Remedios*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 405-452.
- (2008), *Los nuevos caballeros*, ed. Marcial Rubio Árquez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 491-599.
- (1975), *Obligar contra su sangre*, ed. Al Leroy Cooper, en *A Critical Edition of Antonio Mira de Amescua's «Obligar contra su sangre»*, tesis doctoral, Universidad de Arizona.
- (2005), *Obligar contra su sangre*, ed. Manuel Fernández Labrada, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 467-556.
- (1982), *El palacio confuso*, ed. Jesús Hernando Cuadrado, Madrid, Francisco Arellano, pp. 39-129.
- (2002), *El palacio confuso*, ed. Erasmo Hernández González, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 563-667.
- (1865), *El pastor lobo y cabaña celestial*, ed. Eduardo González Pedroso, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, BAE, Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- (2007), *El pastor lobo y cabaña celestial*, ed. Manuel Fernández Labrada, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 861-902.
- (2007), *Los pastores de Belén*, ed. Ana María Martín Contreras, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 707-757.
- (1926; 1971), *Pedro Telonario*, ed. Ángel Valbuena Prat, en *Teatro I*, Madrid, La Lectura; Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, LXXX), 298 pp.; 214 pp.
- (1946), *Pedro Telonario*, ed. Nicolás González Ruiz, en *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, BAC (I), pp. 797-814.
- (1985), *Pedro Telonario*, ed. Francisco Torres Montes, en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro (Antología)*, Sevilla, Editoriales Adaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza) (47).
- (1988), *Pedro Telonario*, ed. Ricardo Arias, en *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, pp. 431-450.
- (2007), *Pedro Telonario*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 453-492.
- (2006), *Polifemo y Circe*, eds. Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez García, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 543-656.

- (1999), *El primer conde de Flandes*, ed. Miguel Martínez Aguilar, tesis doctoral, Universidad de Granada.
- (2001), *El primer conde de Flandes*, ed. Miguel Martínez Aguilar, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 487-617.
- (2007), *El Príncipe de la Paz*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 493-542.
- (2004), *Los prodigios de la vara*, eds. Antonio Cruz y Juana Toledano, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), Universidad de Granada, pp. 329-432.
- (2006), *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, eds. María Concepción García Sánchez y Miguel González Dengra, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 27-116.
- (2003), *Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, ed. Antonio Serrano, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 23-194.
- (2007), *Las pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 543-594.
- (1998), *La reina Sevilla y carboneros de Francia*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández, Madrid, Gráficas Afanias, pp. 75-147.
- (2012), *La reina Sevilla, infanta vengadora*, ed. Abraham Madroñal, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 393-490.
- (1973), *La rueda de la Fortuna*, ed. Edward W. Hopper, tesis doctoral, *Ann Arbor* (Michigan).
- (1982), *La rueda de la Fortuna*, ed. Juan Manuel Villanueva Fernández, en *Revista Científico-Literaria del I. B. «San Juan de la Cruz» de Caravaca* (III), Murcia, pp. 1-22.
- (2012), *La rueda de la fortuna*, eds. Ana María Martín Contreras y Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 491-632.
- (2003), *El santo sin nacer y mártir sin morir*, eds. Carmen C. López Carmona y Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 599-707.
- (2011), *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 407-498.
- (1999), *Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche*, ed. Germán Tejerizo Robles, en *Autos de Navidad en Granada*, Granada, Diputación Provincial.
- (2007), *El sol a medianoche*, ed. Ana María Martín Contreras, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 759-817.

- (1981), *La tercera de sí misma*, ed. George Ann Huck, Valencia, Albatros, pp. 47-151.
 - (2004), *La tercera de sí misma*, ed. Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), Universidad de Granada, pp. 433-566.
 - (2012), *El tercero de su dama*, ed. Germán Vega García-Luengos, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 631-748.
 - (2007), *La universal Redención*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 901-947.
 - (2011), *La venida del Antecristo*, ed. Agustín de la Granja, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 499-598.
 - (2004), *La ventura de la fea*, ed. Pedro Correa, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. IV), Universidad de Granada, pp. 565-666.
 - (2005), *Vida y muerte de la monja de Portugal*, ed. Cecilia Picchi, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. V), Universidad de Granada, pp. 555-641.
 - (1951), *Vida y muerte de San Lázaro*, ed. Robert Jeffers Binninger, en *A Tentative Edition of Mira de Amescua's «La vida y muerte de San Lázaro, o el rico avariento»*, tesis doctoral, *Ohio State University*.
 - (2011), *Vida y muerte de San Lázaro*, eds. Antonia Mora Luna y Aurelio Valladares Reguero, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XI), Universidad de Granada, pp. 597-716.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, Luis VÉLEZ DE GUEVARA y Francisco de ROJAS ZORRILLA (2006), *El cura de Madrilejos*, eds. Francisco José Sánchez García y Álvaro Ibáñez Chacón, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 337-434.
- (2012), *El pleito que puso al Diablo el cura de Madrilejos*, eds. Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal y George Peale, EE.UU., *Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs*, Ediciones críticas, 70 pp.
- MOLINA, Tirso de (1948), *Cautela contra cautela*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias escogidas de Fr. Gabriel Téllez (el Maestro Tirso de Molina)*, BAE, Madrid, Manuel Rivadeneyra (V), pp. 501-518.
- (1946; 1952; 1958), *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, University of California.
 - (1866), *Cautela contra cautela*, ed. Francisco José Orellana, en *Teatro Selecto Antiguo y Moderno Nacional y Extranjero*, Barcelona, Editorial de Salvador Manero (I), pp. 1049-1077.
 - (1988), *Cautela contra cautela*, ed. José Sánchez Arjona, en *Colección de obras dramáticas de los siglos XVI-XVII*, Sevilla, 40 pp.
 - (1912), *Cautela contra cautela*, ed. Fray Manuel Sancho, Barcelona, Fomento del Teatro Católico, 86 pp.

- (2005), *Obras completas*, eds. Pilar Palomo e Isabel Prieto, Madrid, Biblioteca de Castro.
- MOLL, Jaime (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *BRAE* (LIV), pp. 97-103.
- MORETO, Agustín (1950), *El galán secreto*, ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, en *Comedias escogidas*, *BAE*, Madrid, Atlas (XLII), pp. 563-581.
- MORLEY, Griswold (1918), «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto», *University of California Publications* (7), pp. 131-173.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- MOYA DEL BAÑO, Francisco (1966), *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia. DOI: <https://doi.org/10.6018/editum.2725>
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio (2010), «Comedia, teología e ideología: algunos principios doctrinales en el teatro de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), pp. 11-34.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1996), «Algunas consideraciones sobre *El animal profeta*, en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua de 1994*, Universidad de Granada, pp. 461-471.
- PAR, Alfonso (1929), «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *BRAE* (XVI), pp. 326-346.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio (1947), *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*, ed. Ramón Paz, Madrid, AHN.
- PAZ Y MÉLIA y Julián PAZ (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional.
- PERAL VEGA, Emilio, Javier HUERTA CALVO y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 871 pp.
- PINTO CRESPO, Virgilio (1989), «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro* (8), pp. 181-192.
- PORTNOVA, Tatjana y Luis Gonzaga ROGER CASTILLO (2020), «Pensamiento e imagen de la mujer en las comedias cómicas y serias de Antonio Mira de Amescua», *Edad de Oro* (39), pp. 207-220. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2020.39.011>
- PRESOTTO, Marco (2019), «El teatro de Lope de Vega y la censura», *Talia. Revista de estudios teatrales* (1), pp. 9-25. DOI: <https://doi.org/10.5209/TRET.63214>
- PROFETI, Maria Grazia (2001), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El ejemplo mayor de la desdicha*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. I), Universidad de Granada, pp. 209-219.
- (2010), «El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Olmedo Clásico, pp. 69-85.

- RAMOS SMITH, Maya (1998), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 451-457.
- RENNERT, Hugo A. (1909), *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2001), «Los profesionales del espectáculo en el Corpus hispalense de 1631», en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 115-142.
- (2007), «El auto sacramental en el siglo XVII: texto y espectáculo», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VII), Universidad de Granada, pp. 15-33.
- REYES PEÑA, Mercedes de los y Piedad BOLAÑOS DONOSO (1989), «La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697», *Philologia hispalensis* (4.1), pp. 433-458. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.33>
- (1992), «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Departamento de Arte y Literatura, pp. 105-134.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva (2014), *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (1984), «La *Arcadia* de Lope y los personajes de *El Burlador*», *Castilla. Estudios de literatura* (8), pp. 65-78.
- (1990), «En torno al *Burlador*: algunas cuestiones críticas y metodológicas», *Anales de Filología Hispánica* (5), pp. 203-219.
- (1918), «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII», *BRAE* (VI), pp. 259-260.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto y Angélica LÓPEZ GONZÁLEZ (2008), «El discurso crítico de Erauso y Zabaleta: intereses ideológicos y desvirtualización del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Revista electrónica de Estudios Filológicos* (38).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, María José (1990), «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico* (5), pp. 77-98.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1889), *No hay burlas con las mujeres*, ed. José Sánchez Arjona, en *El teatro Español. Colección de obras dramáticas de los siglos XVI y XVII* (43), Sevilla, 24 pp.
- (1958), *El rico avariento*, ed. Johannes Pietryga, en *Zwei Autos Sacramentales, bisher zugeschrieben Francisco de Rojas Zorrilla*, Gliwice (Polonia), Universidad de Colonia, 162 pp.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2008), «La escena madrileña de 1800 a 1808», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* (33), pp. 185-224.

- RUANO DE LA HAZA, José María (1989), «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en Francisco Mundi Predret et al., *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, pp. 201-229.
- (1995), «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en Carmen Pinillos, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX: actas del coloquio internacional*, Pamplona, pp. 283-296.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2008), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *Obligar contra su sangre*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 493-498.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1982), *Comedias de Juan Ruiz de Alarcón*, BAE, Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1898), *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Francisco J. y Álvaro IBÁÑEZ CHACÓN (2006), «Introducción» a *El cura de Madrilejos*, Antonio Mira de Amescua, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VI), Universidad de Granada, pp. 337-346.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (2011), «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscr. Cao* (10).
- SAN ROMÁN, Francisco de (1935), *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Madrid, Imprenta Góngora.
- SANZ, Fructuoso (1914), «El doctor Antonio Mira de Amescua: nuevos datos para su biografía», *BRAE* (I), pp. 551-572.
- SÍMINI, Diego (2008), «El amor en Rojas: ¿sentimiento o adorno de la acción?», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcelo (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 425-442.
- SOLÁ SOLÉ, Joseph M. (1972), «Los Mahomas de Rojas Zorrilla», *Revista de Estudios Hispánicos* (6), pp. 1-8.
- SOMMAIA, Girolamo da (1977), *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. George Haley, Universidad de Salamanca.
- SUBIRATS, Rosita (1977), «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique* (LXXIX), pp. 401-479. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1977.4235>
- TABARCA, Fernando de (sin año), *Antonio Mira de Amescua: sus mejores obras al alcance de los niños*, Madrid, Editorial Estudio (Colección Ortiz), 118 pp.
- TÁRRAGO, Torcuato (1864), «El Doctor Mira de Amescua», *El Museo Universal* (VIII), pp. 114-115.
- TOCK, Shirley Anne (1974), *A critical edition of Mira de Amescua's «El animal profeta» with a introductory study*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.
- TORRES SÁNCHEZ, M^a de los Ángeles (2003), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *Lo que puede una sospecha*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. III), Universidad de Granada, pp. 519-521.

- ULLA LORENZO, Alejandra y Paula Casariego Castiñeira (2022), «Sobre falsas atribuciones y duplicidad de títulos en el teatro calderoniano: *Haz bien y guárdate* o *La confusión de un jardín*», *Studia Aurea* (16), pp. 229-259. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.508>
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2009a), «El libro áureo: un tótem cultural frente a los Índices de la Inquisición», en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea* (vol. 58), pp. 127-248.
 - (2009b), «“No hay burlas con el censor”: teatro áureo, poder e Inquisición», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago, Abraham Madroñal y Carmen Menéndez (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 727-746.
 - (2009c), «Noticia que no es bien que se toque: el teatro del Siglo de Oro frente a la censura», en Judith Farré (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* (vol. 59), Biblioteca Áurea Hispánica, pp. 147-164. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279699-008>
 - (2015), «Hagiografía y censura en el teatro clásico», *Revista de Literatura* (LXXVII: 153), pp. 47-73. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.002>
 - (2017), «“Por tocar la historia que toca”: censura e historia en el teatro clásico», en *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía? Cuadernos de Teatro Clásico* (32), pp. 367-403.
 - (2019), «La censura del teatro clásico español», *Talia. Revista de estudios teatrales* (1), pp. 1-8. DOI: <https://doi.org/10.5209/TRET.63213>
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2002), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La mesonera del cielo*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 439-445.
- (2004), *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger.
 - (2010), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *El más feliz cautiverio*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. X), Universidad de Granada, pp. 363-373.
 - (2012), «Participación de Mira de Amescua en justas poéticas y fiestas literarias», en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. XII), Universidad de Granada, pp. 7-37.
- VALLEJO, Irene (2019), *El infinito en un junco*, Madrid, Siruela.
- VAREY, John E. (1954), «Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760», *Revista de Filología Española* (4), vol. XXXVIII), pp. 170-211. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.1954.v38.i1/4.1081>
- VÁZQUEZ, Luis (1988), «Escritores célebres del Siglo de Oro en el proceso de vida y milagros del beato Orozco y el Cardenal Cisneros (documentos)», *BRAE* (LXVIII), pp. 99-168.
- LOPE DE VEGA, Félix (1916-1930), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (1984), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

- (1943), *El pastor lobo y cabaña celestial*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Autos sacramentales*, Madrid, Atlas, pp. 87-136.
- (1946), *El pastor lobo y cabaña celestial*, ed. Nicolás González Ruiz, en *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, BAC (I), pp. 97-121.
- (1977), *El pastor lobo y cabaña celestial*, ed. Ricardo Arias, en *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, México, Editorial Porrúa, pp. 201-240.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1990), «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», en *Homenaje a Alberto Navarro*, Kassel, Reichenberger, pp. 639-674.
- (1996), «Más poetas y textos dramáticos áureos», en *AISO. Actas IV*, pp. 1631-1641.
- (2019), «Calderón y la censura», *Talia. Revista de estudios teatrales* (1), pp. 87-109. DOI: <https://doi.org/10.5209/TRET.63218>
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y Álvaro CUÉLLAR (2023), «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte», *Hipogrifo* (11.1), pp. 117-172. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.09>
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2012), *El negro del Serafín*, ed. George Peale y Javier J. González Martínez, Delaware, Juan de la Cuesta.
- VICENT-CASSY, Cécile (2007), «Fiestas de santos, fiestas de poetas: en torno a los festejos madrileños de 1629 en honor de San Pedro Nolasco», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- VÍLCHEZ, Alfredo (1986), *Autores y anónimos españoles en los Índices inquisitoriales. Trabajos del Departamento de Bibliografía*, Universidad Complutense de Madrid.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel (1986), *Vida y obra de Antonio Mira de Amescua (hacia una tipología de sus comedias)*, tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- (2001), *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2008), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *No hay burlas con las mujeres*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. VIII), Universidad de Granada, pp. 383-397.
- WILDER, Thornton (1952), «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en Friedrich Klingner (ed.), *Varia Variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster-Köln, Böhlau Verlag, pp. 194-200.
- WILLIAMSEN, Vern G. (2002), «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La casa del tahúr*, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo* (vol. II), Universidad de Granada, pp. 129-139.
- WILLIAMSEN, Vern G. y Henry A. LINARES (1975), «Two plays from one source: *La fianza satisfecha* y *El mártir de Madrid*», *Bulletin of the Comediantes* (27), pp. 81-90. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1975.0018>
- WILSON, Margaret (1956), «An outstanding work by Mira de Amescua», *Bulletin of Hispanic Studies* (33), pp. 25-36. DOI: <https://doi.org/10.1080/1475382562000333025>

Recursos web:

Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700) (CATCOM), Teresa Ferrer Valls et al., recurso web: <https://catcom.uv.es/consulta/> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega (ARTELOPE), Joan Oleza (dir.), recurso web: <https://artelope.uv.es/> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Bases de datos integradas del teatro clásico español (ASODAT), Teresa Ferrer Valls (coord.), recurso web: <https://asodat.uv.es/> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Biblioteca Digital Hispánica (BDH): <http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Biblioteca Histórica Municipal (BHM): <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Cultura-ocio-y-deporte/Cultura-y-ocio/Biblioteca-Historica-Municipal?vgnextfmt=default&vgnextoid=69bc822e2082b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnextchamnel=c937f073808fe410VgnVCM2000000c205a0aRCRD&idCapitulo=5429112> (fecha de consulta: 10/01/2024).

CABALLERO, Jesús (12/11/2009), *El esclavo del Demonio*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=7I28q3nMQEc> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Casa de Comedias de la Olivera (12/04/2019), *Casa de Comedias de La Olivera-vídeo didáctico*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aLuLGn9CSac> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT), Héctor Urzáiz Tortajada et al., recurso web: <https://clemit.uv.es/consulta/> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), catálogo de documentos: https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-esclavo-del-demonio-1092993-10?set_language=gl (fecha de consulta: 10/01/2024).

Corpus Diacrónico del Español (CORDE), RAE, recurso web: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (fecha de consulta: 05/12/2023).

Corral de la Montería de Sevilla, reconstrucción virtual: http://investigacionteatrosiglodeoro.com/?page_id=269 (fecha de consulta: 10/01/2024).

Destaka Producciones Audiovisuales (05/2021), *El esclavo del Demonio La Máquina Real*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=U6bVDZJ-zC8> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Teresa Ferrer Valls et al., recurso web: <https://dicat.uv.es/elproyectedicat> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Dortoka Disseny (10/06/2011), *Dortoka disseny-El Palacio del Buen Retiro-Museo del Prado-Salón de Reinos-Virtual 3D*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Yt8p5P12Vrc> (fecha de consulta: 17/12/2023)

Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro (ETSO), Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, recurso web: <https://etso.es/cetso> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, pasadas ediciones: <https://www.festivaldealmagro.com/el-festival/#pasadas-ediciones> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Google Books: <https://books.google.es/> (fecha de consulta: 10/01/2024).

Internet Archive: <https://archive.org/> (fecha de consulta: 10/01/2024).

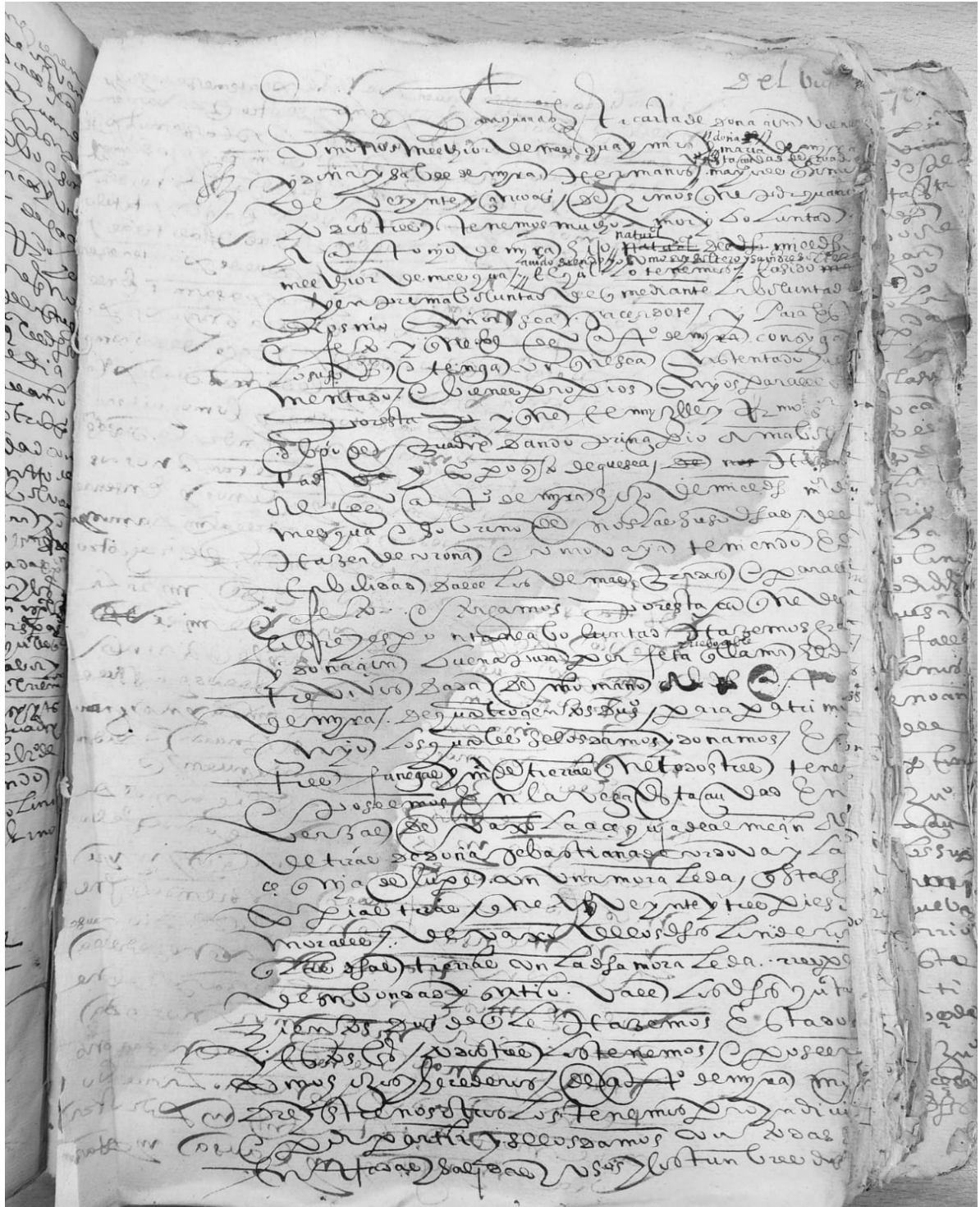
Bibliografía

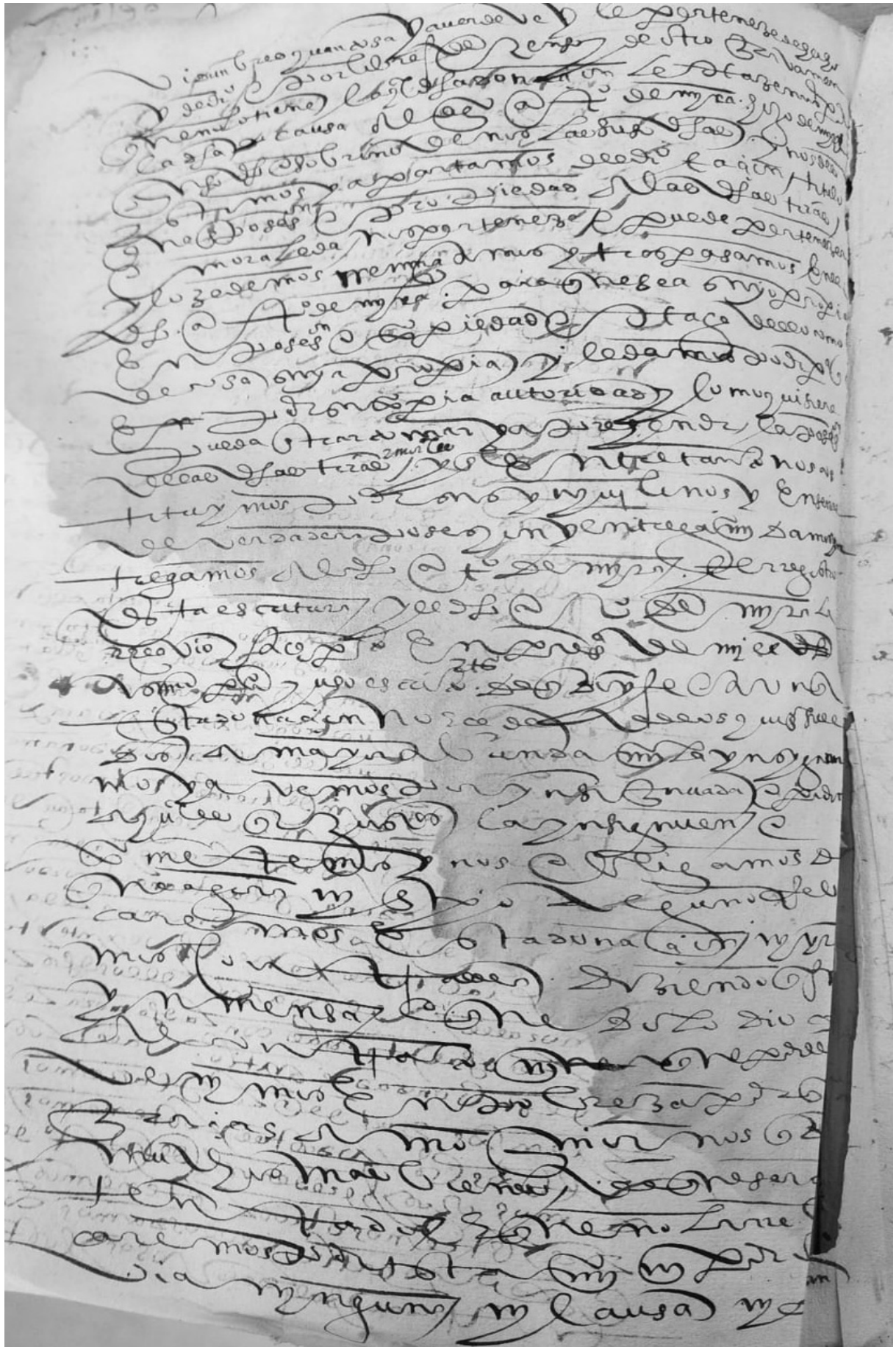
- Lope de Vega y el teatro del Siglo de Oro*, BNE: https://lopeyelteatro.bne.es/index_lab.html#sectionlab?id=1&point=4 (fecha de consulta: 10/01/2024)
- Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy (dirs.), recurso web: <https://manos.net/> (fecha de consulta: 17/12/2023).
- PROLOPE. Grupo de investigación sobre Lope de Vega de la Universidad Autónoma de Barcelona*, recurso web: <https://prolope.uab.cat/grupo/index.html> (fecha de consulta: 17/12/2023).
- Textos del Siglo de Oro (TEXORO)*, Álvaro Cuéllar y Germán Vega García-Luengos, recurso web: <https://etso.es/texoro> (fecha de consulta: 17/12/2023).
- TRUAN AGUIRRE, Elena (09/03/2022), *El corral del Príncipe: reconstrucción 3D realizada en Los Sims 4*, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=q-pyBDZFABE> (fecha de consulta: 17/12/2023).

Anexo 1

Algunos documentos originales de la biografía de Mira de Amescua

Carta de donación de Melchor de Amescua y Mira y sus hermanas, doña Isabel y doña María, para que Antonio inicie sus estudios eclesiásticos (AHPGu. XVI. 158):





Anexo 2

Títulos atribuidos a Mira de Amescua en los catálogos de Fajardo, Medel del Castillo, García de la Huerta y Arteaga

Fajardo, Juan Isidro (1716), Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716, manuscrito

1. *Adúltera virtuosa*
2. *Amparo de los hombres*
3. *Caballero sin nombre*
4. *Carboneros de Francia*
5. *Confusión de Hungría*
6. *Duque de Memoransi*
7. *Esclavo del demonio*
8. *Fénix de Salamanca*
9. *Galán valiente y discreto*
10. *Galán secreto*
11. *Hija de Carlos V*
12. *Hombre de mayor fama*
13. *Lises de Francia*
14. *Lo que puede el oír la misa*
15. *Lo que puede una sospecha*
16. *Lo que le toca al valor y Príncipe de Orange*
17. *Marqués de las Navas*
18. *Más vale fingir que amar*
19. *Mesonero del cielo*²⁰⁹
20. *Mesonera del cielo*
21. *No hay reinar como vivir*
22. *Palacio confuso*
23. *Polifemo y Circe: Calderón, Mira de Amescua y Montalbán*
24. *Rueda de la Fortuna*
25. *Vida y muerte de San Lázaro o Rico avariento*
26. *Vida y muerte de la monja de Portugal*

²⁰⁹ No se ha encontrado ninguna comedia con este título, pero sí el mismo en femenino: *La mesonera del cielo* (nº 20).

Medel del Castillo, Francisco (1735): *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora*

«Índice alfabético»

1. *Adúltera virtuosa*
2. *Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*
3. *Amor, ingenio y mujer*
4. *Arpa de David*
5. *Capitán de Israel*
6. *Carboneros de Francia*
7. *Caballero sin nombre*
8. *Conde Alarcos*
9. *Confusión de Hungría*
10. *Desgracias del rey don Alonso*
11. *Duque de Memoransi*
12. *Esclavo del demonio*
13. *Fénix de Salamanca*
14. *Galán valiente y discreto*
15. *Galán secreto*
16. *Hero y Leandro*
17. *Hija de Carlos V*
18. *Hombre de mayor fama*
19. *Lises de Francia*
20. *Lo que puede el oír misa*
21. *Lo que puede una sospecha*
22. *Lo que le toca al valor*
23. *Marqués de las Navas*
24. *Mártir de Madrid*
25. *Mártires del Japón*
26. *Más vale fingir, que amar*
27. *Mesonero del cielo*
28. *Negro del mejor amo*
29. *No hay burlas con las mujeres*
30. *No hay reinar como vivir*
31. *Obligar contra su sangre*
32. *Palacio confuso*
33. *Príncipe de Orange»*
34. *Prodigios de la vara*
35. *Cuatro milagros de amor*
36. *Reina Sevilla*
37. *Rico avariento*
38. *Rueda de la Fortuna*

39. *Ruy López de Ávalos*
40. *San Benito de Palermo*
41. *San Lázaro*
42. *San Ramón*
43. *Tercera de sí misma*
44. *Vida y muerte de San Lázaro*²¹⁰
45. *Vida y muerte de la monja de Portugal*

«Índice de los autos sacramentales, alegóricos y al nacimiento de Nuestro Señor»

1. *Fe de Hungría*
2. *Inquisición*
3. *Monte de la piedad*
4. *Nuestra Señora de los Remedios*
5. *Pastor lobo*
6. *Pedro Telonario*
7. *Ronda y visita de la cárcel*
8. *Sol a medianoche*

García de la Huerta, Vicente (1785), Teatro Español. Catálogo alfabético de las comedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español, Madrid, Imprenta Real

«Catálogo alfabético»

1. *Adúltera (la) virtuosa*
2. *Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera*
3. *Amor, ingenio y mujer*
4. *Amparo (el) de los hombres*
5. *Caballero (el) sin nombre*
6. *Capitán (el) de Israel*
7. *Carboneros (los) de Francia*
8. *Conde (el) Alarcos*
9. *Confusión (la) de Hungría*
10. *Desgracias (las) del rey don Alonso*
11. *Duque (el) de Memoransi*
12. *Esclavo del demonio*
13. *Fénix (la) de Salamanca*
14. *Galán valiente y discreto*
15. *Galán (el) secreto*
16. *Arpa (el) de David*
17. *Hero y Leandro*
18. *Hija (la) de Carlos V*
19. *Hombre (el) de mayor fama*
20. *Lises (las) de Francia*

²¹⁰ Es la misma comedia que *El rico avariento* del número 37.

21. *Lo que le toca al valor*
22. *Lo que puede el oír misa*
23. *Lo que puede una sospecha*
24. *Marqués (el) de las Navas*
25. *Mártir (el) de Madrid*
26. *Mártires (los) del Japón*
27. *Más vale fingir, que amar*
28. *Mesonero (el) del cielo*
29. *Negro (el) del mejor amo*
30. *No hay burlas con las mujeres*
31. *No hay reinar como vivir*
32. *Obligar contra su sangre*
33. *Palacio (el) confuso*
34. *Príncipe (el) de Orange*
35. *Prodigios (los) de la vara*
36. *Cuatro milagros de amor*
37. *Reina (la) Sevilla*
38. *Rico (el) avariento*
39. *Rueda (la) de la fortuna*
40. *San Benito de Palermo*
41. *San Lázaro = Rico avariento*
42. *San Ramón*
43. *Tercera (la) de sí misma*
44. *Vida y muerte de la monja de Portugal*

«Catálogo alfabético de los autos sacramentales, alegóricos y al nacimiento de Nuestro Señor»

1. *Fe (la) de Hungría*
2. *Inquisición (la)*
3. *Mayor (la) soberbia humana de Nabuco Donosor*
4. *Monte (el) de la piedad*
5. *Nuestra Señora de los Remedios*
6. *Pastor (el) lobo*
7. *Pedro Telonario*
8. *Príncipe (el) de la paz y transformaciones de Celia*
9. *Ronda (la) y visita de la cárcel*
10. *Sol (el) a medianoche y estrellas a mediodía*

Arteaga, Joaquín (1839), *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas de teatro español, manuscrito*

«Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español»

1. «*Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera = 2ª parte de la Próspera = Igual a la de Lope*»
2. *Adúltera virtuosa*

3. *Amor, ingenio y mujer*
4. *Amparo de los hombres*
5. *Caballero sin nombre*
6. *Capitán de Israel = Prodigios de la vara*
7. «*Carboneros de Francia = Reina Sevilla = Igual a la de Rojas*»
8. *Casarse por vengarse = No hay burlas con las mujeres*
9. «*Conde Alarcos = Igual a la de Rojas*»
10. *Confusión de Hungría*
11. *Confusión de un jardín*
12. *Desgracias del rey don Alonso el Casto*
13. *Duque de Memoransi*
14. *Ermitaño galán = Mesonera del cielo*
15. «*Esclavo del demonio = San Gil de Portugal = Es la misma que se atribuye a Lope y está en el tercer tomo de comedias*»
16. *Fénix de Salamanca*
17. «*Galán secreto = Igual a El secreto entre dos amigos de Moreto*»
18. *Galán valiente y discreto*
19. *Arpa de David*
20. *Hombre de mayor fama*
21. *Lises de Francia*
22. *Lo que no es casarse a gusto*
23. «*Lo que le toca al valor = Príncipe de Orange = Idéntica a El ingrato a quien le hizo bien = Tirano de Holanda del ingenio de la [...] y a El rebelde a beneficio de Osorio*»
24. *Lo que puede el oír misa*
25. *Lo que puede una sospecha*
26. «*Mariscal de Biron = Igual a la de Montalbán*»
27. «*Marqués de las Navas = Igual a la de Lope*»
28. *Mártir de Madrid*
29. *Mártires del Japón*
30. *Mártir sin morir = Santo sin nacer = San Ramón*
31. *Más vale fingir que amar*
32. *Monja de Portugal = Vida y muerte de la monja de Portugal*
33. *Negro del mejor amo = San Benito de Palermo*
34. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*
35. *No hay reinar como vivir*
36. *Nuevos caballeros = Caballeros nuevos = Carboneros de Tracia*
37. *Obligar contra su sangre*
38. *Palacio confuso*
39. «*Pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos = Mira de Mescua, Guevara y Rojas*»
40. *Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*
41. *Pruebas de Cristo*
42. *Cuatro milagros de amor*
43. *Rico avariento = Vida y muerte de San Lázaro = San Lázaro*

44. «*Rueda de la Fortuna = Igual a la de Lope*»

45. *Ruiz López de Ávalos*

46. *San Pedro Nolasco = Santo sin nacer*

47. *Tragedia de la hija de Jepté*

«Índice alfabético de los autos sacramentales alegóricos y al nacimiento de Nuestro Señor»

1. *Inquisición*

2. *Mayor soberbia humana de Nabucodonosor*

3. *Monte de Piedad*

4. *Pastor lobo*

5. *Pedro Telonario*

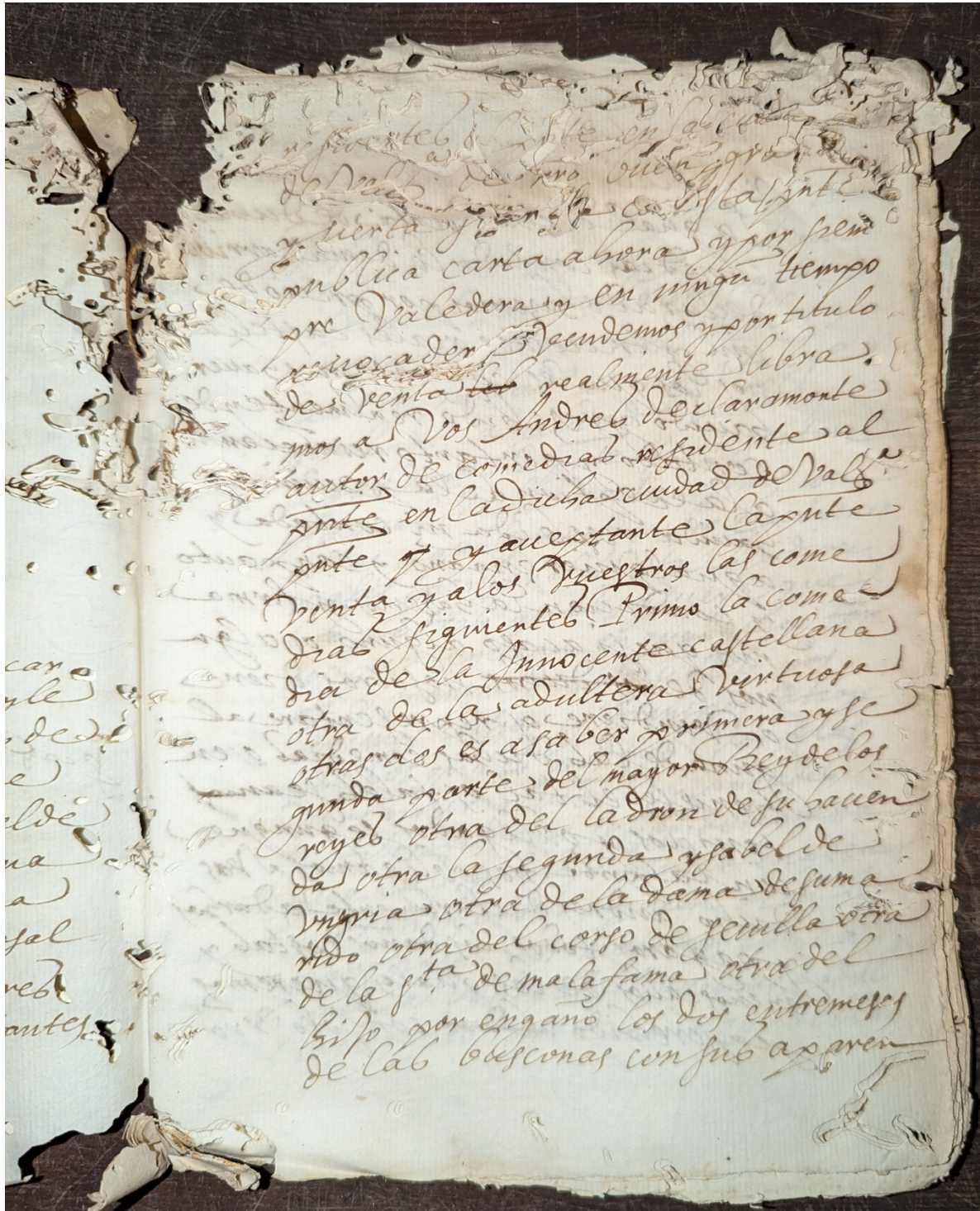
6. *Príncipe de la paz y transformaciones de Celia*

7. *Ronda y visita de la cárcel*

8. *Sol a medianoche y estrellas a mediodía*

Anexo 3

Fragmento del protocolo notarial por el que Claramonte compró *La adúltera virtuosa* el 7 de marzo de 1609 (Valencia, Real Seminario de Corpus Christi)



Anexo 4

Censores de las obras atribuidas a Mira de Amescua y otros títulos sobre los que actuaron

Arroyo, Alonso (1644)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *Lo que le toca al valor*

Avellaneda, Francisco de (1659-1685)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: Vida y muerte de San Lázaro.

Otros textos: [*El alcaide de sí mismo*](#); [*El bruto de Babilonia*](#); [*El Caín de Cataluña*](#); [*El conde de Sex*](#); [*El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*](#); [*El gran rey anacoreta*](#); [*El infierno*](#); [*El más divino remedio*](#); [*El mayor encanto, amor*](#); [*El mayor monstruo del mundo*](#); [*El mejor amigo, el muerto*](#); [*El pleito del demonio con la Virgen*](#); [*El postrer duelo de España*](#); [*El puente de Mantible*](#); [*El sitio de Viena*](#); [*El vaquero emperador*](#); [*Guárdate del agua mansa*](#); [*La adúltera penitente*](#); [*La exaltación de la cruz*](#); [*La luna africana*](#); [*La más heroica fineza*](#); [*Lo que puede la aprensión*](#); [*Los áspides de Cleopatra*](#); [*Los desagrazos de Cristo*](#); [*Los tres mayores prodigios*](#).

Barcia, ? (1767-1770)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El conde Alarcos*.

Otros textos: [*El triunfo mayor de Ciro*](#).

Barneto, Javier (1627)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*.

Díez Gómez, Santos (1799)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El más feliz cautiverio y los sueños de José*.

Espeleta, Juan Bautista de (1799)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El más feliz cautiverio y los sueños de José*.

Garcés, ? (1623-1627)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario*; *El mártir de Madrid*.

Otros textos: [*Del monte sale quien el monte quema*](#); [*El poder en el discreto*](#).

González Martínez, Nicolás (1745-1788)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El conde Alarcos*.

Otros textos: [El Eneas de la Virgen](#); [El golfo de las sirenas](#); [El gran cardenal de España](#); [fray Francisco Jiménez de Cisneros](#); [El triunfo mayor de Ciro](#); [La avaricia castigada](#); [Llegar en amor a tiempo](#); [Los desagravios de Cristo](#); [Los señores fingidos](#).

Gracián Dantisco, Tomás (1585-1621)²¹¹

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El mártir de Madrid*.

Otros textos: [Al pasar del arroyo](#); [Carlos V en Francia](#); [Don Juan de Austria en Flandes](#); [El amigo por fuerza](#); [El bastardo Mudarra](#); [El bruto ateniense](#); [El caballero de Olmedo, o la viuda por casar](#); [El caballero del sacramento](#); [El cardenal de Belén](#); [El cordobés valeroso, Pedro Carbonero](#); [El cuerdo loco](#); [El desdén vengado](#); [El galán de la Membrilla](#); [El hablador](#); [El ingrato arrepentido](#); [El marqués de Mantua](#); [El nacimiento](#); [El perro del hortelano](#); [El primero Benavides](#); [El príncipe despeñado](#); [El príncipe inocente](#); [El remedio en la desdicha](#); [El rey Bamba](#); [El sembrar en buena tierra](#).

Fernández, Antonio Pablo (1755-1765)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El conde Alarcos*.

Otros textos: [El loco cuerdo](#); [La avaricia castigada](#).

Lanini y Sagredo, Pedro Francisco (1672-1706)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *La desgraciada Raquel*; *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*.

Otros textos: [Abrir el ojo](#); [Ángel, milagro y mujer](#); [Como padre y como rey](#); [El amor aprisionado](#); [El arcabuceando](#); [El galán fantasma](#); [El iris de las tormentas](#); [El más dichoso en su patria](#); [El más valiente extremeño](#); [El molinero](#); [El pobre más poderoso](#); [El primer templo de Cristo](#); [El rey Enrique el Enfermo](#); [El saco de la gran casa de Meca](#); [El sargento Ganchillos](#); [El sí y la almoneda](#); [El sol de Occidente](#); [El valiente Pedro Ponce](#); [El valor no tiene edad](#); [El entremés al nacimiento del rey Carlos II](#); [Habládme en entrando](#); [La conversión de la Magdalena](#); [La sombra y el sacristán](#); [Las misas de San Vicente Ferrer](#).

López de Portillo, Francisco (1644)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *Lo que le toca al valor*

Luján, ? (1755-1761)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El conde Alarcos*.

Otros textos: [La avaricia castigada](#).

Medina, Francisco de (1619)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El mártir de Madrid*.

Morales, ?

²¹¹ En CLEMIT solo hay noticias de este censor en los años 1600-1619.

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El más feliz cautiverio y los sueños de José*.

Navarro de Espinosa, Juan (1638-1658)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *Lo que le toca al valor; El mártir de Madrid; El negro del mejor amo; Obligar contra su sangre*.

Otros textos: [A un tiempo rey y vasallo](#); [Casarse sin hablarse](#); [Cegar para ver mejor](#); [Celos, industria y amor](#); [La cruz de Caravaca](#); [De la abarca a la corona](#); [El acierto en el engaño y robador de su honra](#); [El águila del agua](#); [El español Juan de Urbina y cerco de Nápoles](#); [El mayorazgo figura](#); [El poder de la amistad y venganza sin castigo](#); [El príncipe perseguido](#); [El purgatorio de San Patricio](#); [El secreto a voces](#); [El señor de buenas noches](#); [Fingir la propia verdad](#); [La aurora del sol divino](#); [La desdicha de la voz](#); [La honra vive en los muertos](#); [La luna de Florencia](#); [La más hidalga hermosura](#); [Lo que le toca al valor](#); [Lo que pasa en un mesón](#).

Navarro Ordóñez, Luis (1617-1627)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *La casa del tahúr*.

Otros textos: [Amor con vista](#); [Del amigo al enemigo](#); [El bastardo Mudarra](#); [El marqués de las Navas](#); [El piadoso aragonés](#); [El poder en el discreto](#); [El rey don Pedro de Madrid](#); [Ver y no creer](#).

Peinado Gómez, fray Juan Antonio (1799)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *El más feliz cautiverio y los sueños de José*.

Sarasa, Fermín de (1667-1690)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte; Vida y muerte de San Lázaro*.

Otros textos: [El alcaide de sí mismo](#); [El bruto de Babilonia](#); [El galán fantasma](#); [El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola](#); [El mayor encanto, amor](#); [El mayor monstruo del mundo](#); [El mejor amigo, el muerto](#); [El postrer duelo de España](#); [El primer templo de Cristo](#); [El sargento Ganchillos](#); [El valor no tiene edad](#); [El vaquero emperador](#); [La adúltera penitente](#); [La más heroica fineza](#); [Lo que puede la aprensión](#); [Los áspides de Cleopatra](#); [Los desagrazos de Cristo](#); [Los títulos de comedias](#); [Los tres mayores prodigios](#); [Mentir y mudarse a tiempo](#); [No hay amigo para amigo](#); [No hay contra un padre razón](#); [Obligados y ofendidos](#); [Santa Catalina, mártir y doctora](#).

Torres, Luis de (1624)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *Vida y muerte del falso profeta Mahoma*.

Vargas Machuca, Pedro de (1621-1634)

Textos atribuidos a Mira de Amescua: *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna; El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario; La casa del tahúr; No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*.

Otros textos: *¡Ay, verdades, que en amor...!*; *Amor con vista*; *Amor, pleito y desafío*; *Carlos V en Francia*; *Celos, con celos se curan*; *Del monte sale quien el monte quema*; *El Brasil restituido*; *El castigo sin venganza*; *El marqués de las Navas*; *El piadoso aragonés*; *El poder en el discreto*; *El príncipe constante*; *El rey en su imaginación*; *El sastre del Campillo*; *La corona de Hungría*; *La cristianísima Lis*; *La despreciada querida*; *La infelice Dorotea*; *La ingratitud por amor*; *La niñez del Padre Rojas*; *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*; *Las Silvas y Ayalas*; *Los sordos*.

Anexo 5

Censura inquisitorial de *El cura de Madrilejos*

AHN, Inquisición, Legajo 4514, nº8:

Censura sobre una Comedia.

A. H. N.
INQUISICIÓN
Legajo 4514
Nº 8

31-9

Obra en verso
Trage, q. d. na. Comedia contiene proposición injuriosa, mal sonante, blasfemio, e injurias, y escandalo. Contiene primeramente proposición injuriosa, q. d. proposición injuriosa a aquella, q. hace injuria a algun hombre particular, o a muchos, o a algun estado de personas, como al estado de Clero, o a toda la Católica, lo qual se ve en el folio 5.º Col. 2.ª de aquellas palabras, q. no podemos ser firmes, ha en las otras, nra. dberque, y muerza sumas. Item en el fol. 11. Col. 1.ª en aquellas palabras, el Comendador sera demi heren. Enamorado. Item. en el folio 13. Col. 2.ª de aquellas palabras, Madrilejo es aquella Curca ovi, trata las otras, de hasta veinte, y cinco dias. Item. en el fol. 25. Col. 1.ª aquella palabra, Gloria patri, exilio, et spiritu sancto, y marabaja en aquellas palabras, hace fiso, y en comiso moleban 20, tanta prueva conon su voces medan que quere. Item digo, q. la primera de las referida proposiciones hace injuria a los Caballeros Religiosos de Malta, tratandolos de inconsistentes en el amor a sus profesiones. La segunda proposición, hace injuria al Comendador tratandolo de Enamorado de una mujer. En la Terzera sola hace alusion de Madrilejo, y al estado de los Curas, tratandolo de Amigo de

INQUISICIÓN

mujeres jóvenes: En la 9.^a oda á entender son i^ono
ranse dho. cura con la palabra espíritu, y en la 10.^a
oda á entender son poca honra dho cura.

Contiene también otra Comedia Salubrum, ó Proposicio
nari mal sonante, p.^a 9.^a proposicion mal sonante repun
el em.^o Cardenal d'esp, en aquella q. poca en abusan de la
vaca en diferente modo delq. rionon, y van los fieles
lo qual se verifica en el fol. 3.^o Col. 2.^a desde aquellas pa
labras, rionon Alleluia me oiera, hasta todas quantas
Alleluia treinta sacristanas cantan, donde se
ben las voces Alleluia, y Alleluia en diferen.
te modo delq. van los fieles, y la Santa 7.^a Comiemo
se verifica en aquellas palabras del fol. 2.^o Col. 2.^a en
q. dize, q. a profeta de Chorois Baptizados. Domi
no se verifica en el fol. 3.^o Col. 1.^a en aquellas palab.
y el no nos de se caer el ducal, y tentacion. San
Comiemo, San Baxer, San Sermer. Comiemo se verifica en
el fol. 2.^o Col. 1.^a en aquellas palabras: no bolviendo á un
licenciado de rindeblar ordenado: domino se verifica
en el fol. 25.^o Col. 1.^a en aquellas palabras: sicut erat in prin
cipio, et in regula regulorum, p. faltau: et nunc, et sem
per.

Contiene también otra Comedia, proposiciones piazum
auxium offeniua, porq. auxi. algunas suelen confundir la propo
sicion piazum auxium offeniua, con la proposicion mal
sonante, en la realidad son cosas distintas, como se ben distinguir
dhas proposicion., y Comuxa, en la celebre Bula unigenitas, y así
la proposicion piazum auxium offeniua, en aquella q. auxi. no
sea falsa, con todo en materia de Religion incluye, ó expresa
alguna cosa disforme, indegna, ó indecente, ó indecorosa al sujeto
delq. se abla, y uio motivo los oídos de los fieles justam. que

A. B. N.
INQUISICION

AHN, Inquisición, Legajo 4514, nº13:

Censura por una Comedia.

La alida primera al hablado, es una procesion encaminada a una honrra, a decir una misa del ofiicio tanto contada las circunstancias de procesion ecleziastica de Cruzes, pendon, Cuna y se aduante en la nota q. lo oracion balan ventido detales, echa la procesion ve quedan en el hablado lo q. llevaban las Cruzes a tratar de amover con entio vutame devonito. Deuante, que es la procesion, q. se forma para una misa, es para empezar un entio devonito.

La Censura q. a esto Corruponde latiene da da el Epurgatorio en la regla 15. p. esta palabrar: vehande en puxar los escritos, q. ofenden, y dan credito a los vites ecleziasticos. Quela procesion. sean vites eclarificos estan ciento, como antiguo. Un antiguedad contra del vob, y nuevo Fortam como largam lo prueba Duran de vites eclarificos lib. 2.º Cap. 10. Quela vites eclarificos contra del ceremonial de concilio, y disposicion Pontificia: Como luego se citaran algunos. Quela fletos dan credito a las procesiones. se prueba de los fines devon, y orno: de la procesion. o son festivales alegrandose los fiels del triunfo de Christo en la cruz y de su gloria; o son liqubras en la q. pedimos perdón y misericordia de los peccados, como dice el concilio Augustano cap. 2.º y p. esto se lleva en arbolada la Cruz, en señal de triunfo; esto es el fin de las procesiones. Señalada Comedia? Si la Cruz lleva el gracioso haciendo de un gracioso? Si sale con ella p. hacer un entio devonito de sorpresa? sera este triunfo de Christo o del Demonio? Uera pedir perdón a la misericordia, o cargar a la Justicia? Nomono dan credito, en el modo. el Concilio Maguntino, Canon. 34. de la forma de las procesiones, es peccatum de letanias, dice pue; Dejen los ventidos peccados, vitanie de vilicio, andon descaltos, sino lo impide la necesidad.

Legajo 4514
No 13

A. H. N.
INQUISICION

Jettando el Concilio Mediolanense, amado estas palabras pa-
 labras. in processibus omnia ordinata graviter, et mode-
te, procedere debent, nemo ordinem debeat, colloqui exclu-
si vacui procedi operam dent, non e festinus, nec omni-
no, e superiori loco impitent omni q^o velio^o q^o que, ve-
nerationis studio. Este es el Juicio, q^o sino formando la
 Teoria en q^o a la sustancia, y modo de las processiones. y
 citarian estas procs desacreditada conq. el q^o uiso llebe
 lacras moviendo al auditorio, a visa, liviandades, y
 aun a torpexas con las q. llaman q^o uisidades, para no
 tener en suspension al Theatre?

Tiene tambien la Comedia de irreverente, o sacra
 profania, pues la procession es sagrada en el todo, y en sus par-
 tes, en todo q^o su origen de la Divina Letra, q^o su inscrip-
 cion de la Santa Egl^o en el Ceremonial de obispos, q^o la au-
 toridad de Padres, y Concilios. En sus partes, la Cruz, q^o en el
 objeto de la procession, es santa, las processiones, q^o la componen
 principal^o, son sagradas por su fin, y parte de las Ce-
 remonias de la misa, como en la Pontifical, y Solemnes. Mas
 Comedias son profanas, no las puede tener q^o mas, la Egl^o
 ella descomulga los Representantes, no le quiere dar reputa-
 cion eclesiastica, si ante de morir, no abjuran formal^o el
 Theatre. Cart. de d^o Modesto christiani citando al Abate cle-
 mente fol. 3. luego es irreverente. Advertido, q^o toda la
 primera formada participa de las mismas Ceremonias, q^o
 q^o continuando en todo ella, ^{Acitando} la procession, las Cruces, y
 ablando de la misa, y tratando en ella de sus Amores, y

tuaron. Estan mezclando lo sagrado con lo profano.

En el fol. 2. Col. 1.^a dice así, no se a quel delador hebreo
ma, miraxa el Comendador, q. no hay parte del hu
mana, ni Divina donde defe deponer quinos. Esta pro
 posición es Blasfemia heretical, porq. hace al Comendador
 compuesto de dos partes, divina y humana; Juri
Compueto de dos partes divina, y humana, no puede ser, si solo
Compo naturalera, con unidas de supueto, y este divino, q.
no puede convenir a otro, q. a Christo, y así, ofase al Com
mandador Christo, o con otra unioⁿ ipotatica: Fue
qualq. extremo es heresia. Y q. ludo partes divina, y huma
na las v^ota al Comendador, esta evidente en la
proposición de iacet, porq. aquel clavio del, no tiene
entodo el concepto de quien hacen clavio, si solo del Comen
dador, luego del abla, ya el se atribuye el ser compuesto
de las dos partes componentes.

En el fol. 3. Col. 2.^a entre oraculo, y oracion, ma
 tando con desprecio è irrisión el Aleluia, y Convidos
 enq. cura los lavanderos, concluye la oracion, perdidat
tenq. las plantas de Callos, y Lavanderos, aleluia melor.
 Esta proposición con lo q. a ella dispone, y le precede, es
supersticiosa, impia, temeraria, abusiva, è irrisoria, y
 amas de esto esta Comprehendida en la Regla 16. del ex
 purgatorio, donde dice. Debenie expurgar, quelquiera pa
labras de la sagrada escritura, aplicadas impiam^{te} para
uso profano. y son abaxo, todos los lugares q. tienen
uox de supersticion. La palabra Aleluia, es tanto
 de la sagrada escritura, q. sendo voz ebreá, la con

A. P. N.
INQUISICION

verba La 7^a Latina, propter sanctorum authoritatem
 dicitur San Agustinus, et San Hieronimus. San Germanus in
 Theoric. dicit Al significat, le, filium, luz, spiritum
 sanctum. En lo q. roto, q. aleluia, es expresion de la
 Santissima Trinidad, y en sentido comun de oppositox q.
 se interpreta, laudare eum, p. lo q. ni puede ser man-
 sagrada la palabra aleluia, ni la aplicacion, mas
 impia, abusa, inuisoria, y tambien superstitiosa.
 Significacion de xiv, q. no es superstitiosa p. q. no juzgan
 ban la aleluia, con virtud para curar, y q. solo se
 dice p. figurar, y diversar a los dioses, responde, q. es no
 legitimo lo obsequio a la proposicion, y por lo mismo ven-
 ta, inuisoria, abusa, y q.

En el fol. 11. Col. 2^a se introduce el sacristan (q. es el
 gracioso en toda la Comedia) en una prision, (q. el Alcalde
 y Justicia hazen de un echuzera) con calderilla, y quando
 dita, Tipo q. dice q. viene en nombre de la 7^a y el Ale.
 en la columna siguiente, le pide, echo agua bendita, y diga
 palabras en Latin contra echuzeras. Esta tiene la cen-
 sura de la proposicion tercera, de impia, abusa, e inuiso-
 ria, p. las razones alli apuntadas, y esta mandado expurgar
 en la R. d. 16. p. estas palabras, otrade expurgar los es-
 critos, q. demore diron, y ofenden los Vitos celesticos.
 Uno de ellos, es el otro de los exorcismos, q. supone poetas
 en el mundo (y del q. se dira despues) y q. manifiesta, y q.
 por modo de desacreditar, q. profuse con poetas un
 Leg. con el Top. q. y ademas de gracioso en un tablao
 de Comedias, q. uno asprese vidiularum. no haze su

INQUISICION

papel bien &

En el folio 13. Col. 1.^a se introduce ablando la gracia, y diciendo, uulgamente con, mi Dios, y el no nos desprecia en Lucas, y en tentaciones. Esta tiene la misma Censura, de impia, abusa, sacra profana, e inuisoria, p. sex palabras del p. nuestro, trobadas con inuision, abusando de ellas, para puestas, como, no caen en Lucas, y en tentaciones, q. siendo locucion de gracia ella con los ademanes, explica lo q. falta, y sobra en el auditorio.

En el fol. 13. Col. 2.^a la gracia dice, ha pasado de morar a Stm del Cura, y añade esta ritira de un Stmo que ha trocado un Stmo de cinq. años, ondo de veinte y cinco. Esta mandada borrar en el expurgatorio p. esta palabra, lo Chusto, y gracia publicada en ofensa, y porjuicio, y buen credito de lo proximo, y especialm. de los Eclesiasticos. Fue el lo mismo que mando Clem. 8.^o in int. decret. lib. tiene la Censura de Utriusq. contrumeliosa, e injuriosa al estado de los Parrocos q. sedaban Verpetax, como Pastores, y Pastores del Vecino, y Pueblo de Chusto, y si se permiten estas agudas en Comedias, que en lo q. mas se uide con, las aprueban todas, y lo mismo prouocan, la aplicacion a qualquier cura, y aun esta Censura, porq. las hallan en verso.

Toda la tercera Tornada, es un error evidente, o a lo menos es proximo error infide, porq. fundado como funda la proemio, q. Chusto dio a los sacerdotes de expeler a los Demonios en el templo del. Marcos, in nomine meo de monia ejicient, la entiendo en el fiexo externo, y forma Judiciaria (y esta es el pleito entre el Cura, y el Demonio q. intitula la Comedia) es error contra lo dicho p.

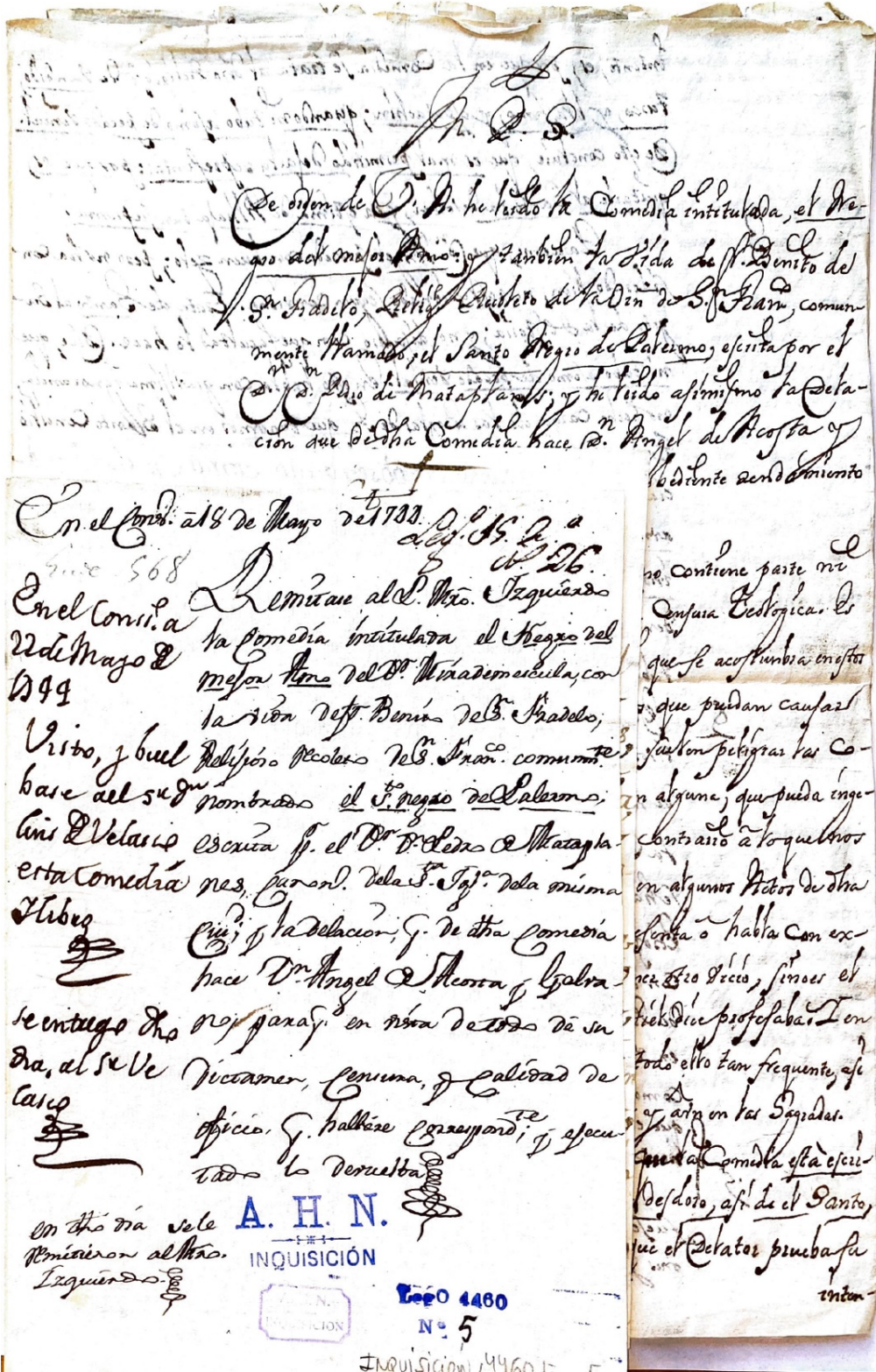
A. H. N.
EXHIBICION

Christo en San Mateo, *hōstēnu Demoniorum, non*
ēficiunt, nisi in oratione, y ninguna oración mas
propia, q. la decretada p. la 1.ª con la forma
y rito, q. esta prescribe. También invasión
de los exorcismos, q. en la Santa 1.ª q. diciendo
de los Apóstoles, como dice San León Maximo
Epis. 1.ª. Cap. 7.º Conuersationem, exorcizandi in
Ecclesia catholica esse reuerendum Regulam Aposto-
lorum. Idemque una Columba, q. es regla Apo-
colica, o al menos, q. repanda orolla, no puede dexar
de ser invasión, de q. nasce error pernicioso infide.
Ama de ser coincide, o cap. de error de Civino, q.
decia, exorcismi q. dicitur negligendi sunt, ac que inie-
dendi in lib. 4.º int. Cap. 1.º. Pars. II. apud Sallē,
yama lo fue de los Waldense, q. decian luterani, et
invasioni esse habendos eccleraticos exorcismos. Et
tambien temeraria, p. ser infundam. ni de rason,
ni, authoritas. Al concluir la Comedia se despide
con decir, q. en caso sucedido, y el caso es el Heito con
el Diabolo, el Cura firmando autos, notificación, et
siguiendo todas las formalidades del dño. p. lo q. se
conforma en el error dicho, y hace a toda la Come-
dia inductiva de error, y en conde lo d. p. lo que
soy de dictamen, q. es digna de ser recitada desde el
Titulo, hasta el fin.



Anexo 6

Censura inquisitorial de *El negro del mejor amo* (AHN, Inquisición, Legajo 4460, nº5)



A. M. D.

De orden de S. M. he visto la Comedia intitulada, el Re-
 go del mejor amigo, y tambien la vida de S. Benito del
 S. Fradelo, Religioso de la Orden de S. Juan, comun-
 mente llamado, el Santo Regio de Palermo, escrita por el
 Sr. D. Diego de Mataplanco, y he visto asimismo la Relata-
 cion que de dicha Comedia hizo D. Angel de Acosta y
 obediente suyo

Señor.

In Angel de Acosta, y
 Calvario, puesto a la obe-
 diencia de V. M. como es
 debido. Dize, que havi-
 endo visto una Comedia
 que hai impressa, y repre-
 sentada muchas vezes as-
 si en los theatros publicos,
 como en casas particula-
 res, cuyo titulo es el Regio
 del Mejor Amigo Fray Be-
 nito de Palermo. y havi-
 endo leydo la vida de San-
 to, que esta impressa, y au-
 tentificada, y aprobada as-
 de hombres doctissimos, co-
 mo de todo un Consejo ple-
 no de Castilla, y baxienao
 reflexion (con recta causa)
 de Comedia, y de vida, ha

no contiene parte ni
 ensua Escologica. Es
 que se acostumbra en esta
 que pueden causar
 y a quien peligrar las Co-
 alguna, que pueda inge-
 contrario a lo que nos
 on algunos Actos de tra-
 fenta o habla con ex-
 nica. Esos dize, sin ser el
 fiek dice profesaba. Ten-
 todo ello tan frecuente, asi
 y en las Sagradas.
 Comedia esta escri-
 Defensor, asi de el Santo,
 que el Relator prueba su
 intem-

INQUISICION

A. M. D. INQUISICION

4360
5

observado como Cristiano Católico que es, y muy apasionado al Santo Bendito que la Comedia esta escrita contra toda veneracion, respeto, y desdoro asi del Santo, como de su Sagrada Religion, pues siendo assi que adora en la vida, como lo vera Vra. que por eso la ha llevado con la Comedia que fue hijo de Christianos aunque Negros, y ni el infierno escalaro, y desde antes que naciera daba a entender el Sol que havia de salir, para adumbiar a el Mundo con su virtud, y en la Comedia le pone por vando, Arco, y blasfemo, y es patatin, quanto nuticio asomo de pecado Venial, con que ya disculpava Vra qual mal permitido es deoarla representar, porque es quitarle al Santo el adoro. ción, y la estima de abastar suprema, pues no le da nial

Fin casi por Santo, y pues tener la experiencia con el Sol, que quando viene un Abogado leguita su resplandor, y su estima, pues la gente murmura, que mal día, ni se el Sol seba escrito que se cogido, sino es fuerte, y assi otras cosas quitando el crédito a el Sol, notándole en la estima, que quando estava clara con alguno, no, assi sucede con el Santo, o con su Comedia, porque como es mas la gente, que la ha visto, que no los que han visto la vida, no le estiman tanto, porque le tienen tanto afecto, y devoción, porque le venga con rublado, que si le ven tan claro, que es en su vida, le alababan, y le veneraban como se debe, y asi si por todo lo qual.

Supra el dho. D. Angel, que se le conceda Vra des pues, que se aya becho cargo desta



verdad con leer la vida, o
algo de ella, que basta, y la
Comedia, la Suplica, que
es la mande recoger, prohibi-
viendo a los comicos, y a el
pueblo que no la executen,
que el Suplicante con la
gracia de Dios la escri-
vira con la verdad recta
otra Comedia que discus-
se saldara bien de la em-
pressa, merced, que es-
pera el, recibira de Vria,
pues es peticion justa, y
Christiana.

AN. N.
INQUISICION

P. Q. D.

Se dice de O. P. he leído la Comedia intitulada, el Negro de los ojos verdes, y tambien la vida de S. Remito de S. Isidoro, Obispo de Sevilla de la Din de S. Juan, comunmente llamado, el Santo Negro de Cabrero, escrita por el Sr. D. Blas de Masaplana; y he leído asimismo la Censura que de dicha Comedia hace Sr. Angel de Acosta y Galvano. Desquien se abota en mi obediencia de V. M. a O. P. escribo mi Excmo.

Es que la referida Comedia no contiene parte ni aun disposicion alguna que sea digna de censura Eclesiastica. Es una farsa jocunda, tratada con el artificio que se acostumbra en estos tiempos; pero no incluye dichos ni hechos que puedan causar alguna escandalosa, que es en lo que mas suelen peligrar las Comedias. Tampoco se ve en ella expresion alguna, que pueda injuriar en vos que la oyan o lean, concepto contrario a lo que otros ensena en otros Santos; pues aunque en algunos versos de dicha Comedia se introduce un Infiel, este representa o habla con expresiones moderadas, o que no pueden tener otro efecto, sino el de enseñar la mala heresia que el Infiel dice profesar. En todo esto no halla que censurar, siendo todo ello tan frecuente, asi en las Comedias, como en las novelas, y aun en las Sagradas.

El fundamento para la Censura es, que la Comedia esta escrita contra toda veneracion, respeto, y desdoro, asi de el Santo, como de su Religion. La razon con que el Censurador prueba su

A. H. N.
INQUISICION

4460
no 5

intention

intento, es, porque en la Comedia se trata al Dho Religioso de Sancti
Fusco, y blasfemo, y espatacion; quando ni tubo afomo de pecado venial.
 De esto concludir, que es mal permitido de esta representacion: porque es
 quitarle al Santo la devocion, y la estima de Alhaja tan suprema.
 3. Considero, que el P. Angel prosede con buen zelo; pero no ha con-
 siderado bien, ni reflexionado segun conviene. Esta de Santo el Su-
 geto de la Historia; y no de un sujeto con que facultad lo hace. Dice, que
 ni tubo afomo de pecado venial. En esto habla con grandissima ignorancia,
 no hecho cargo de las Reglas de se que tenemos en el Santo Concilio
 Tridentino sess. 6. can. 23. Debiera el P. Angel aber imitado la pruden-
 cia de el Historiador, que en las pag. 29. lin. 3. dice de este Santo; y
 aunque nunca hubiese visto la obscureza de la bantismal
inocencia, como piadosam. se cite &c. Escribio con moderacion pue-
 dente: y el P. Angel anduvo con temeridad, no queriendo que el Religioso
 hubiese ni afomo de pecado venial; lo que stram. Cuemos de Maria &c.
 4. Esto ha perjudicado, porque me parece comienza a debilitar los mo-
 tivos que el P. Angel aporciono para hacer la celebracion. Tengolos por
 de ninguna subsistencia. So I. porque atendida con exacto rigor
 la Comedia, prosede de otro sujeto que el de la Historia; y esto
 se halla la invocacion o comulacion de un Religioso Franciscano,
Chope con el color; que se figura aber fallecido en un Conr. de Sta Olla
con devocion de Jesus de el Monte; que se dice varias veces estar fuera
 de Lakomo; y el sujeto de la Historia como el S. Habito y fallecio
en un Conr. de Sta Ciudad con devocion de Sta Maria de Jesus
 como todo consta de la Historia en las pag. 21. y 22. Se ande
 que el Conr. de la Comedia fue fundacion de San Benedicto Officia;
 y de el Conr. de la Historia.
 5. De esta consideracion resulta, que del Autor de la Comedia
 fuese desconocido con los motivos de la celebracion, podria poner excusa-
 ones y defensas eficaces: respondiendo, que los sujetos de la Comedia
 y de

de la Historia no tienen identidad; y para ello es prueba
 Continente, que otros sujetos se distinguen en Latia, en origen,
 en educacion, en el progreso de vida, y aun en Circunstancias
 de la muerte. En esta suposicion, parece, que el Identificarse o tener
 por una misma persona de la Comedia y al de la Historia,
 no sea por culpa de el poeta, sino por inadvertencia no es-
 cubierta en quien vive o vive la Comedia.

Segundo motivo para demostrar la insubsistencia de
 fundamento en la suposicion. Exagera o acromia, que en la Co-
 media se trata: al Ordeño de bandido, truce, blasfemo, y
espatachin. en dicha suposicion se de la injuria que se hace a Don
Beltramo, Engañase Don Angel en todo su discurso, por que o no
 sabe disculpa en punto de infidelidad: o voluntariam. Confun-
 de y equivooca lo que dice. El sujeto de la Comedia se intro-
 duce y procede en ella, como entiel negativo, que no obra
 siendo notoria de nuestra sta. fe, y se convitia a ella luego
 que tubo alguna luz, sin contradiccion o resistir en modo alguna.

Q. 2. q. 10. d. 10

La doctrina comun tiene con el Ang. Doctor que la infideli-
 dad negativa no es pecado. Convence pues, que al Ordeño de
Ordeño ninguna injuria se podia resultar, antes bien era especial
 gracia sua, lo que en la Comedia se expone: pues lo comun en
 lo que se contiene a nuestra sta. fe, o, resistir y contradiccion
 antes de aceptarla. En esta Ordeño propone de bandido, blas-
femo, y espatachin, esta muy exagerada. En la Comedia se intro-
 duce al sujeto, promisam Confesio: desque Escravo de Don Senor
Expone, a quien suio con datos y lealtad, y sto se halla, que
 alguna vez habla con imprudencia impudosa. En todo esto no
 hallo inconviniencia, ni dignidad de Confesio en la Comedia. A
 la injuria que se hace de Don Angel, esta precedido el aumento en
 la Historia de Matapanes Cap. 5. lin. 12. donde asegura, que
 la Comedia es una intencion fabulosa. Otro ejemplo ofrece Don
Angel con ingenua caridad; y el, componi otra Comedia enti-
de
ram

X. H. A.
 INQUISICION

INQUISICION

zamente anegada a la verdad historial. Esto pudo escutar desde luego, y esto dolióse a hacer la relación, que siempre juzgase por in-subsistente y no fundada.

El tercero y principal fundam. de este mi dictamen, es el que ya infirma el desautorizado con pseudonim. La Comedia, es una pura representación, formada o tejida con las piezas que al docto par-tidon contemplan para divertir o entretener el animo. A este fin, o se finge el todo de un asunto comico; o sobre alguna verdad, se amplifica con hipopocrias y otras figuras, que tienen mucho de ficción, y al modo que sucede en las representaciones: por eso dijo quarenta. Horacio; Dictoribus atque doctis, audiendi quia potestati. Las Comedias, por su natu-rateza, nada son mas que una fabulosa conversacion, que pone presen-te, como en un espejo, lo que pertenece a el conducto de los hombres: Nunca con el fin de divertir; pero para decir con los materiales puros de la vida humana, otras con oncas ficciones, y otras mezclando ficciones y verdades. Los ignorantes se continen en la sola representación; por lo que no pueden profundizar en lo interior, como enseña el Aug. Doctor; Petrus non capitanti d. ratione humana, propter defectum veritatis.

S. de Civ. C. 8. Por esta misma razon el Sr. D. Augustin. Roma a las Comedias, fa-bulae Latine; y en este concepto no culpa a los Doctos, aunque exponen por habitudo a aduipiter, de quien el Santo Doctor añade, Qui dicitur castus al ser sub-

En este punto juzgo es el verdadero y adecuado concepto de las Comedias, me parece de Democrito, que se intitulada El Negro del me-ros me el digna de censura algunas Historias; y que el Angel de Dios no ha dadoo fundam. grave para la relación; ni se hallaria inconveniente alguna por el qual la mencionada Comedia deba prohibirse. Este mi dictamen sujeto rendidam. al del Sr. D. Juan de la Cruz, Comendador de S. de el Profano. Ma-drid. Mayo 21 de 1612.

J. Pan. Lo queido

A. H. N. INQUISICION

Leg. 4460 n. 5

...samente arreglada a la verdad historial. Esto pudo ejecutarse desde

- 1 P^o Melchor Zurriaga
- 2 Marcelo Ant^o Figueroa
- 3 Manuel Ortiz Torquemada
- 4 Melchor Arce
- 5 Mateo Tenia
- 6 Mig^l Echaurondo
- 7 Manuela Lopez Torrecilla
- 8 J^a Maria Luisa Salamanca
- 9 Mont^e Maximin Yrigola
- 10 Marcos Garcia y su mujer
- 11 Mont^e Castro Padilla
- ~~12 Mont^e San Martin~~
- ~~13 Mont^e Marina~~
- ~~14 Mont^e Echazur~~
- 15 Miguel Juan Salbador
- ~~16 Matheo Sanchez de Caceres~~
- ~~17 Mariana Madrigal Aragon~~
- ~~18 Mariana de la Redonda~~
- 19 Melchor Rojas J^a Catalina de Pasafiora
- 20 Maria Fran^{ca} Secades yugen
- 21 Manuel Calvo
- 22 Mariana Robly
- 23 Maria M^a Fernandez y Gede
- 24 Maria Hierro
- 25 Matheo Aguirre
- 26 Melchor de Jua

Anexo 7

Autores de comedias que representaron obras atribuidas a Mira de Amescua en el siglo XVII

(Álvarez) Vallejo, Manuel: *El galán secreto; No hay dicha ni desdicha hasta la muerte; El palacio confuso; Próspera y Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera.*

(García) de Prado, Antonio: *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna; La Inquisición.*

(López) de Alcaraz, Diego: *El primer conde de Flandes.*

Acacio, Juan: *Nacimiento de Cristo nuestro bien y sol a medianoche.*

Aguado, Simón, apodado el Joven: *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos; La reina Sevilla, infanta vengadora; Vida y muerte de San Lázaro.*

Ascanio, Pedro: *No hay reinar como vivir.*

Avendaño, Cristóbal de: *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza; Cautela contra cautela; El mártir de Madrid.*

Camacho, Vicente: *El conde Alarcos.*

Castro, Isabel de: *El conde Alarcos.*

Castro, Matías de, apodado Alcaparrilla: *El negro del mejor amo.*

Castro, Miguel de: *El negro del mejor amo; La reina Sevilla, infanta vengadora.*

Córdoba, María de, apodada Amarilis o la Gran Sultana: *Cautela contra cautela; Hero y Leandro; No hay dicha ni desdicha hasta la muerte.*

Espanoles, Los o La Española, compañía formada por Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas: *El conde Alarcos; Los mártires del Japón.*

Fernández de Cabredo, Tomás: *El ejemplo mayor de la desdicha; La manzana de la discordia y robo de Helena.*

Figuroa, Roque de: *Amor, ingenio y mujer; La casa de Austria; Cautela contra cautela; El esclavo del demonio; La tercera de sí misma.*

González, Sebastián: *Cuatro milagros de amor.*

Granados, Antonio: *Los caballeros nuevos y carboneros de Francia.*

Heredia, Alonso de: *Los caballeros nuevos y carboneros de Francia; El galán secreto; Hermosura de Fénix; Vida y muerte de San Lázaro.*

Hurtado de Mendoza, Lorenzo: *El mártir de Madrid.*

Jiménez, Jerónimo: *El esclavo del demonio.*

Loaisa, José: *El esclavo del demonio.*

López, Cristóbal: *El esclavo del demonio.*

López, Francisco: *Cautela contra cautela; Galán, valiente y discreto.*

Martínez de los Ríos, Juan: *Examinarse de rey; La Inquisición; Pedro Telonario.*

Mendoza, Francisco de: *El conde Alarcos.*

Mendoza, Martín de: *Vida y muerte de San Lázaro.*

Morales Medrano, Juan de, apodado el Divino: *El animal profeta, San Julián; El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos; La rueda de la Fortuna.*

Morales, Antonio de: *El capitán Jepté.*

Mosquera, Manuel: *El esclavo del demonio; La reina Sevilla, infanta vengadora.*

Olmedo, Alonso de: *Lo que puede una sospecha; Vida y muerte de San Lázaro.*

Polope, Damián: *El capitán Jepté.*

Reina, Eufrasia María de la: *No hay reinar como vivir; El palacio confuso.*

Ríos, Nicolás de los: *El conde Alarcos; Vida y muerte de San Lázaro.*

Riquelme, Alonso de: *Cuatro milagros de amor; Las desgracias del rey don Alfonso el Casto; La rueda de la Fortuna.*

Rodríguez, Juan: *Obligar contra su sangre.*

Romero, Bartolomé: *Las pruebas de Cristo; El rico avariento (auto).*

Ruiz, Juan, apodado Copete: *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos.*

Salas, Miguel, apodado el Lapidario: *El esclavo del demonio.*

Salazar, Andrea: *El palacio confuso.*

Salazar, José, apodado Mahoma: *El erario y monte de la piedad.*

Serafina Manuela: *El conde Alarcos; El esclavo del demonio.*

Simón, Manuel: *Los mártires del Japón.*

Toledo, Francisco de: *El palacio confuso.*

Torres, Melchor de, apodado Gargolla: *El esclavo del demonio; La Universal redención.*

Valdés, Pedro: *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna, Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza.*

Valenciano, Juan Jerónimo, apodado el Valenciano: *El cisne de Alejandría; La conquista de las Malucas; Nardo Antonio, bandolero; El palacio confuso; La tercera de sí misma.*

Vallespir, Esteban, apodado Mallorquín: *El esclavo del demonio.*

Vega, Andrés de la, apodado el Gran Turco: *El animal profeta, San Julián; Cautela contra cautela; El conde Alarcos; No hay dicha ni desdicha hasta la muerte; No hay reinar como vivir; El pastor Lobo y cabaña celestial.*

Vela, Miguel: *Galán, valiente y discreto.*

Velázquez, Manuel: *Amor, ingenio y mujer.*

Vergara, Luis de, apodado el Bueno: *El galán secreto; Hermosura de Fénix.*

Villegas, Juan de: *La casa de Austria.*

Anexo 8

Vern G. Williamsen: clasificación cronológica de las comedias de Mira de Amescua

AUTHENTIC PLAYS												
No.	Date	Title	Pas	Lines	Red	Qu	Dec	Rom	Sil	Su	Misc	Acts End
1		ConfHu	11	3307	2.7	89.7		4.2		2.5	canc	red, qu, qu
2		LisFra	21	2995	10.4	67.8		16.5		5.3		qu, qu, qu
3		HomMFa	30	2546	8.0	54.4		17.3	3.0	2.8	ter, oct, son, canc, lira	qu, sil, qu
4	before 1603	DesgRA	24	3189	18.9	62.9		11.9		6.0	lira	qu, qu, qu
5		AdultV	24	2587	22.7	44.1		26.1		2.9	oct	qu, qu, qu
6	before 1604	RuedFo	35	3487	27.5	42.3	1.7	20.3		6.3	son, oct	qu, son, rom
7	before 1605	EscDem	36	3298	29.3	35.5	3.9	23.0		6.8	son	red, red, red
8	before 1616	PrimCF	35	3366	25.4	36.1	.9	25.0		9.7	oct	red, red, rom
9		DBCab I	40	3034	35.7	27.0	2.3	20.5		13.7	oct	su, su, red
10		DBCab II	36	3241	42.2	17.4	1.6	22.4	.9	8.5	son, ter, lira, 6-S	red, rom, rom
11		CabSNo	30	3259	55.5	17.0	1.8	14.1		7.4	son, oct	red, red, red
12		AmpHom	23	2748	46.3	12.6	6.9	22.4		1.4	oct, lira	rom, red, red
13	1610-13	ArpDav	28	3521	20.0	29.3	17.0	19.0		1.2	oct, lira, son, 6-S	rom, qu, red
14		TerSMi	21	3373	40.5	6.4	30.6	19.8		2.7		dec, red, red
15	before 1619	MárMad	13	3039	43.1	26.2	17.1	13.2			son	rom, dec, dec
16		RicAva	19	2998	46.3	10.9	17.7	16.4	2.1		lira	rom, red, rom
17		AmIngM	21	2701	50.2	16.7	3.0	26.9	2.2	1.0		rom, rom, rom
18		ClavJa	26	2645	33.0	12.5	6.8	29.1			oct, son, ter, 6-S, lira	rom, rom, rom
19		ProdVa	37	3374	33.1	4.3	1.8	37.1	6.3	3.1	oct, son, lira, canc	rom, rom, rom
20		VidaMM	21	2550	34.2	9.4	3.9	41.8	8.6	1.5	son	rom, rom, rom
21		AnProf	31	2993	33.5	2.6	10.0	47.0	1.9		son, 7-S, 6-S, par	rom, rom, rom

The Versification of Mira de Amescua's Comedias

165

No.	Date	Title	Pas	Lines	Red	Qu	Dec	Rom	Sil	Su	Misc	Acts End
22		NardAB	12	2660	52.1	4.0	7.5	22.9	7.2		oct	rom, red, rom
23	1616-19	CanTab	18	3195	57.6		7.8	11.5	14.1		lira, son, 6-S	son, son, rom
24		CautCC	15	2981	59.6		10.4	29.1		.9		dec, red, rom
25		LoQOir	18	2999	55.9		8.0	27.4	4.0		oct, lira	rom, rom, rom
26		ExamRe	23	2899	63.9		8.6	21.7	5.3		son	red, red, red
27	1618-21	DAIvL I	26	2375	61.1	.6	6.3	25.4	1.9		oct, AM, p. 8	rom, rom, rom
28		PalCon	16	3112	53.6		13.8	29.1	3.5			dec, rom, rom
29	1621-24	DAIvL II	28	3078	46.0		11.4	32.3	5.5		oct, son	dec, rom, rom
30	1625	EjMayD	20	2830	49.0		11.0	36.8	.8	.4	oct	rom, rom, rom
31		NoHRei	18	2528	59.2		7.5	33.3				rom, rom, rom
32	before 1629	HeroLe	41	2870	53.6	.3	7.7	33.7			oct, lira	red, rom, rom
33		FenSal	9	3374	78.6			21.0			son	red, rom, rom
34	1628	NoHDiD	20	2740	70.5		8.0	18.6			oct, son	red, rom, red
35	1629-31	CuatMA	22	2644	61.0		9.8	25.9			oct, son	rom, dec, rom
36		CondAl	32	2601	56.0		14.2	21.4			oct, son, lira	dec, red, red
37	after 1629	GalVDi	37	2444	53.4		16.4	23.6	1.7		oct, son	dec, dec, dec
38		CarbFr	26	2666	39.8		15.4	34.4	6.0		oct	red, rom, rom
39		NoHBMu	29	3252	39.5		2.2	37.8	20.1		son	red, red, red
40		LoQPSo	23	2750	40.6		5.4	38.7	14.0		lira	rom, rom, red
41		LoQNCG	24	2048	43.2		2.9	40.5	10.6		lira, 6-S	red, red, red
42	before 1635	JudTol	21	3048	28.6		.3	58.1	11.0		lira	rom, rom, red
43		MesCie	33	3701	14.5		3.8	55.4	13.1		oct, son, 7-S, canc	rom, rom, rom
44	after 1630	ObliCS	21	2524	13.5		11.5	62.0	13.0			rom, sil, rom
45		HijaCV	40	2582	13.5		14.3	59.3	6.0		oct	rom, rom, red
46		MásFeC	27	2514	12.4		17.5	58.0	9.0		oct, son	dec, rom, rom

PLAYS OF DOUBTFUL ATTRIBUTION

No.	Date	Title	Pas	Lines	Red	Qu	Dec	Rom	Sil	Su	Misc	Acts End
1		CabNue	15	3351	81.6	12.2				1.8	oct, son	son, red, red
2		ConDes	31	2993	14.4	23.9	3.7	41.9		4.7	oct, lira, 6-S	rom, rom, rom
3		SanSNa	47	2987	37.6	40.3	2.0	10.8		.5	son, lira, oct, ter	oct, red, red
4		LoQLTo	14	2428	47.0			49.2	3.8			rom, rom, rom
5		GalSec	25	2184	25.6	2.3	9.6	49.8	9.6		oct	rom, red, rom

The Versification of Mira de Amescua's Comedias