

**“Porque soy el que ha inventado / el componer de consuno.”  
Mira de Amescua y su papel en el teatro colaborado**

Emma María Marcos Rodríguez  
(Universidad de Valladolid)

**Introducción: el *Elogio descriptivo* y su vinculación a las comedias en colaboración de Mira de Amescua con otros autores**

Antonio Mira de Amescua fue un gran poeta, tanto por su maestría componiendo versos para la escena como por la calidad de sus poemas líricos, con los que destacó en los certámenes o justas poéticas, en las academias o en relaciones de festejos. Algunas de estas fiestas fueron precisamente las que se hicieron desde marzo hasta septiembre de 1623 en honor de la visita a Madrid del Príncipe de Gales como pretendiente de la infanta doña María (hermana del rey Felipe IV), las cuales dieron origen a una amplia colección de composiciones poéticas y de relaciones coetáneas en las que tomaron partido los escritores más importantes del momento, entre ellos Francisco López de Zárate, Francisco de Quevedo, Antonio de Mendoza, Lope de Vega, Góngora, Ruiz de Alarcón o Mira de Amescua.

En ese contexto, Mira escribió en solitario un poema de veinte octavas en el que daba la bienvenida al Príncipe Carlos y que ha tenido problemas de atribución con Antonio de Solís. Pero es otro poema el que destaca por lo intrincado del asunto y por su relación con una comedia colaborada del dramaturgo guadijeño: la crónica que el Duque de Cea encargó a Ruiz de Alarcón para describir los festejos del 23 de agosto de 1623 y cuyo título es *Elogio descriptivo a las fiestas de toros que la majestad del rey Felipe IV hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, infanta de Castilla*. Parece que, a pesar de que el encargo se hizo a Ruiz de Alarcón, el texto lo escribieron varios ingenios, entre ellos Mira de Amescua, y que dicha colaboración fue uno de los principales motivos de las críticas que recibió tras su publicación. Juan Eugenio Hartzenbusch hizo referencia a esta circunstancia en su edición del *Tomo IV* de las *Comedias escogidas* de Lope de Vega, diciendo que “otros escritores, y con ellos algunos de los verdaderos autores de él [del poema], blasfemaron de la obra y del buen Alarcón” (1860, 8). Asimismo, en su edición de las *Comedias* de Alarcón sugirió que este dramaturgo “escribiría despacio, porque sus obras no son muchas, y revelan todas meditación y detenimiento,” y que por eso “recurrió para que le ayudaran sus amigos Antonio Mira de Amescua, Luis de Belmonte, Anastasio Pantaleón, y cierto don Diego” (1857, 23).

Hartzenbusch pudo equivocarse en el número de poetas que participaron en la composición, porque, según el comentario de José Sánchez sobre la misma cuestión, fueron no solo cinco, sino doce, los escritores que ayudaron a Alarcón:

Alarcón contaba con la colaboración de doce poetas. La parte correspondiente a Alarcón no agradó, y, en efecto, le acusaron de plagio, pues la obra no era suya, sino versos refundidos y adaptados, y todos de mal gusto, por añadidura. Era Ruiz de Alarcón en esos tiempos miembro de la *Academia de Madrid*, y fue en dicho centro donde se reunieron los enemigos acusadores, actuando de jueces, para juzgar la propiedad literaria y el acto de cuasi-plagiarismo del dramaturgo mexicano. En el día señalado, cada socio apareció con una décima censurando a Alarcón. Se conocen dieciséis de estas décimas. El capitán del lado opuesto de

Alarcón era Quevedo, que también contaba con Lope, Mira de Mescua, Vélez de Guevara, Francisco de Cascales, Jáuregui y otros. (1961, 53-54)

Efectivamente, a Francisco de Quevedo se le atribuye el *Comento contra setenta y tres estancias*, un texto satírico que arremete contra Ruiz de Alarcón y su crónica. Otros autores también juzgaron el escrito, porque, según parece, Alarcón no reconoció la autoría de sus colegas –motivo por el cual no se sabe con exactitud cuántos nombres colaboraron– y, de hecho, debió de reescribir o adaptar las partes que no le correspondían, seguramente para darle unidad al texto y disimular, así, la participación de otras mentes. Esta última tarea la hizo tan bien que Antonio Cruz Casado, en su artículo acerca de esta polémica, llegó a decir que “se tiene la impresión de que todo el texto es de una sola mano, o al menos todo él ofrece el mismo estilo gongorino y culto, sin que se adviertan rasgos distintivos en sus partes” (211). Sin embargo, no podemos dudar de la participación colectiva porque así lo atestiguan los textos hechos *a posteriori* para criticar la actuación del mexicano. Asimismo, algunos de los autores que blasfemaron contra Alarcón habían participado en la redacción del *Elogio*. Es el caso de Mira de Amescua, cuyo poema no solo sirve para confirmar su colaboración –la cual, según Francisco de Quevedo, sería de siete octavas, tras Fernando de Ludeña y Diego de Villegas–, sino que resulta muy interesante por una afirmación que hace y podríamos vincular al teatro:

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.

Mira les está reclamando a algunos de sus compañeros el dinero que no le han pagado por su ayuda, pero también se está jactando de ser el inventor de “componer de consuno”.

Abraham Madroñal, en un artículo sobre las comedias colaboradas de Mira de Amescua, señala que, bajo su criterio, el modo de componer en colaboración lo había inaugurado Belmonte Bermúdez cuando en 1622 recibió el encargo de exaltar la figura de García Hurtado de Mendoza y, con el fin de satisfacerlo, se asoció con otros poetas. El resultado fue la comedia *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, compuesta por nueve ingenios: Mira de Amescua, el Conde del Basto, Belmonte Bermúdez, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Fernando de Ludeña, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro. Recordemos que algunos de estos nombres habían colaborado en el *Elogio*, lo que, en palabras de Madroñal, permitiría “tender un puente entre ambos hechos y pensar que las comedias escritas en colaboración suponían una asociación de ingenios, similar a las que se daban en las frecuentes justas y academias de la época” (330-331). Además, buena parte de ellos también habían participado en las justas poéticas celebradas en 1621 en Madrid en honor de la canonización de San Isidro. Suponemos que Ruiz de Alarcón tiró de contactos cuando necesitó ayuda para componer la relación del festejo y recurrió a algunos de los compañeros con quienes había compuesto la comedia del *Marqués de Cañete* hacía un año y con quienes había coincidido en la canonización hacía dos.

Con respecto a la afirmación que hizo Mira de Amescua en su poema, es curioso lo que escribe Cruz Casado:

La gestación de este poema [del *Elogio*] está relacionada con los ingenios que frecuentaban la Academia de Madrid, que se celebraba en la casa de don Francisco de Mendoza, secretario del Conde de Monterrey. Este último noble había invitado a los huéspedes extranjeros, el día 2 de abril, a un magno banquete, en el que se sirvieron doscientos platos y hubo seis coros de música. Los críticos afirman que fue Mira de Amescua, por entonces capellán del serenísimo infante cardenal don Fernando, el que sugirió la composición de la obra, que constaría, en principio, de más de cien octavas, escritas en el estilo entonces vigente de don Luis de Góngora. (209)

Quizá Mira se estaba refiriendo a que fue suya la idea de componer en conjunto el *Elogio descriptivo*, pero no hay motivo por el que no podamos extrapolar su afirmación a la dramaturgia, sobre todo si tenemos en cuenta que colaboró en dos comedias anteriores a la de García Hurtado de Mendoza, como ahora veremos. No es más que una hipótesis, pero no hay duda de que el poeta accitano fue pionero en la escritura mancomunada. A continuación, comentaremos la aportación de este dramaturgo al teatro colaborado.

### **Cinco comedias colaboradas de Mira de Amescua. La censura inquisitorial de *El cura de Madrilejos* y el manuscrito autógrafo de *El mártir de Madrid***

Cuando Madroñal publicó su artículo en 1996, recogió cuatro comedias de Mira de Amescua en colaboración: la mencionada, *Algunas hazañas del Marqués de Cañete*; dos mitológicas: *Polifemo y Circe* y *La manzana de la Discordia y robo de Elena*; y una sobre un suceso milagroso: *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*. A estas comedias debemos añadir *El mártir de Madrid*, que no forma parte del corpus comentado por Madroñal, a pesar de ser la única de este grupo que se conserva autógrafa en su totalidad. Las cinco piezas debieron de componerse entre 1619, año posible de la primera de todas, y 1632, fecha en la que Mira de Amescua se retiró a Guadix y supuestamente dejó de escribir para las tablas.

*Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* se conserva en una suelta de la BNE<sup>1</sup> (R/10352), impresa por Diego Flamenco, en Madrid, en 1622. En la portada y en el folio 2 se incluye la dedicatoria «Al Marqués de Cañete», hecha por Belmonte, y en el folio 4r aparecen indicados los dramaturgos que intervienen y las partes en las que lo hacen: “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 don Guillén de Castro. La prisión del Maese de Campo Reinoso por el Marqués es de Luis de Belmonte.”

Llama la atención que la colaboración sea nada menos que entre nueve ingenios – tres por acto –, quienes da la sensación de que trabajaron independientemente unos de otros, con un plan preconcebido, y que luego ensamblaron las distintas partes, dado que algunos pasajes se repiten y, por ejemplo, Belmonte elimina en su parte a los graciosos

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional de España.

Chilindrón y Coquín, porque lo que le interesa realmente es centrarse en el personaje al que alude el título de la comedia.<sup>2</sup> Dice Madroñal que

Belmonte fue quien dirigió la puesta en escena y quien pidió las colaboraciones, coordinando a los otros ingenios más en lo que se refiere a los panegíricos del personaje, como ha dicho Germán Vega, que en la estructuración eficaz de la comedia, que según el estudioso citado queda destripada entre otras cosas por la mucha palabrería y el escamoteo de la acción dramática.<sup>3</sup> (1996, 342-343)

Belmonte fue el único de los nueve ingenios que escribió dos tramos de la comedia, uno de los cuales pone fin al texto, y también quien firmó la dedicatoria y el prólogo, lo que apoyaría su papel como director de la colaboración. No obstante, no sabemos a qué se refiere Madroñal al afirmar que Belmonte dirigió la puesta en escena, puesto que solo se conservan las noticias 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 funciones tuvieron lugar durante la primera temporada teatral palaciega del reinado de Felipe IV; para llevarlas a cabo se produjo una colaboración entre las compañías de Cristóbal de Avendaño y Pedro de Valdés, un tipo de asociación –la escénica– que no era muy usual:

Es la única vez que esto ocurre en dicha temporada y es rarísimo que vuelva a suceder en los años de los que tenemos documentación palaciega. La asociación de las compañías que durante esos meses representan en Madrid y también en Palacio, separadamente, parece estar motivada tan solo por el brillo de la exhibición. El número de “dramatis personae” no lo exige. Se trataría de engrosar los ejércitos castellano y araucano en aras de una mayor espectacularidad. (Vega García-Luengos 1991, 205)

Las guerras de Arauco inspiraron varias obras literarias y teatrales en el Siglo de Oro español, entre las que podemos destacar, en el terreno teatral, el auto sacramental *La Araucana*, atribuido a Lope de Vega (principios del siglo XVII), *La beliger española* (1616), de Ricardo de Turia, *Arauco domado* (1625), de Lope de Vega, *El gobernador prudente* (1663), de Gaspar de Ávila, o *Los españoles en Chile* (1665), de Francisco González de Bustos (Mata Induráin 2012, 252), además de la comedia del Marqués de Cañete de los nueve ingenios.<sup>4</sup> Esta última cerró el ciclo de comedias que se escribieron sobre el personaje, y lejos de poner fin a un tema que podría haberse agotado tras tantas composiciones, la colaboración fue muy exitosa, puesto que las condiciones esplendorosas en que circuló por los escenarios y prensas de la época “se salen de lo común” (Vega García-Luengos 1991, 204). Sin embargo, algunos estudiosos habían considerado el *Arauco domado* de Lope de Vega el broche de oro de la colección temática,

<sup>2</sup> Las partes escritas por cada dramaturgo las detalló Germán Vega en “Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. ‘El molde dramático de un memorial’” (1991, 208-210).

<sup>3</sup> Se refiere al artículo de Germán Vega citado en la nota anterior.

<sup>4</sup> Las fechas indicadas son las de publicación, no las de redacción. Como se indica más adelante en el texto, el *Arauco domado* de Lope de Vega debió de ser la primera de todas las composiciones, compuesta entre 1599 y 1604. *El gobernador prudente* se publicó en 1663 en la *Parte 21 de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, J. Fernández Buendía-Agustín Berges), pero Gaspar de Ávila debió de escribirla no mucho después de la muerte del Marqués de Cañete en 1609, tras el tratado histórico de Cristóbal Suárez de Figueroa: *Los hechos de Don García Hurtado de Mendoza, Cuarto Marqués de Cañete* (1613).

pero Germán Vega asegura no solo que la comedia lopesca es anterior, sino también que abrió el ciclo en lugar de cerrarlo:

Lope en la etapa decisiva de los comienzos del reinado de Felipe III escribe el *Arauco domado*. A pesar de la insistencia con que la gran mayoría de sus preclaros estudiosos, desde M. Menéndez Pelayo, J. Toribio Medina, Marcos A. Morínigo, hasta Juan A. Corominas, consideran que la comedia fue compuesta en una fecha cercana a 1625, en que aparece publicada por primera vez dentro de la *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, creo que hay argumentos sólidos para una datación bastante más temprana: entre 1599 y 1604. [...] En resumidas cuentas: la obra de Lope no supone el cierre de la serie de comedias sobre el Marqués de Cañete, sino que es, precisamente, la que la abre. Dada la coincidencia en el tema y el prestigio del Fénix las siguientes piezas la tendrán en cuenta. (1991, 202-203)

*Polifemo y Circe* y *La manzana de la Discordia y robo de Helena* son dos comedias de temática mitológica. La primera se conserva en dos manuscritos, uno de ellos parcialmente autógrafo y el otro con letra del siglo XVIII (BNE, Res/83 y MSS/15052, respectivamente), y en una colección portuguesa: la *Parte 2 de Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1647; BNE, R/10991). Como se indica al final del texto, “[...] y tres / poetas perdón os piden, / porque lo que dos merecen / el uno consiga humilde,” la comedia está escrita por tres dramaturgos, uno para cada jornada: la primera es de Mira de Amescua, la segunda de Pérez de Montalbán y la tercera de Calderón de la Barca.

En el manuscrito en parte autógrafo es bastante singular que la segunda y tercera jornadas sean autógrafas de Montalbán y Calderón y lleven sus firmas y rúbricas, pero, en cambio, el primer acto no esté redactado ni firmado por Mira de Amescua. Quizá no sea tan sorprendente tratándose de Mira, pues sabemos por algunos de sus autógrafos, de *El ejemplo mayor de la desdicha* (BNE, Res/112) o *La casa del tahúr* (BNE, Res/118), que se ayudaba de copistas cuando preparaba copias en limpio para una representación –lo que podría considerarse otro tipo de colaboración, en este caso entre copistas–. No parece que estas copias se hicieran al dictado, sino a partir del original, y por las características del manuscrito de *Polifemo y Circe*, se trata de un traslado en limpio. No sería de extrañar, entonces, que el accitano hubiera encargado a un copista que pasara a limpio su parte y que Montalbán y Calderón hubieran pasado las suyas ellos mismos. Además, la tercera jornada, la de Calderón, está muy corregida y tiene muchos fragmentos tachados por el propio dramaturgo, lo que provocaría que un nuevo amanuense la pasara a limpio al final del manuscrito.

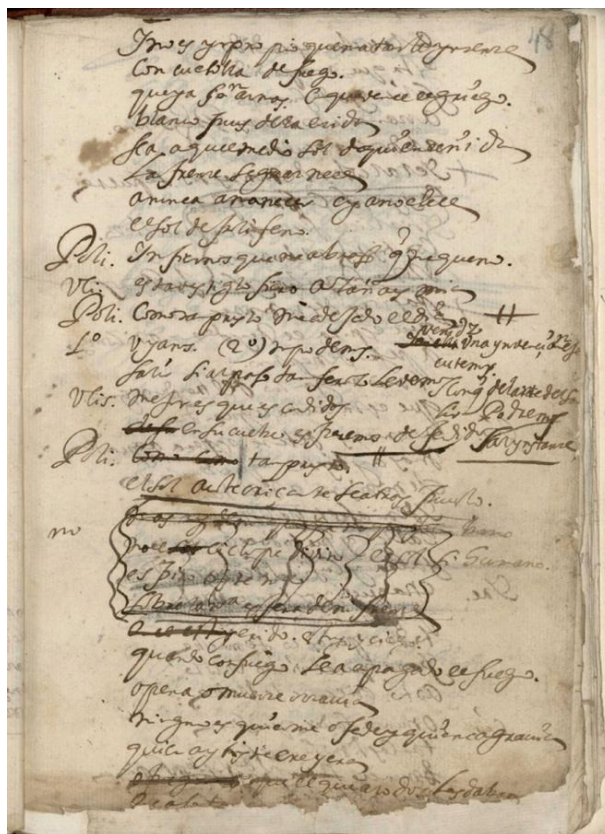


Figura 1. Ms. Res/83: ejemplo de correcciones en la jornada de Calderón (fol. 48r)

Tras la jornada de Montalbán, aparece la fecha de 1630, que suponemos el año de composición de la comedia, pero no sabemos si llegó a representarse. El tema es doble: por un lado, la historia de Ulises y Circe y, por otro, la de Acis y Galatea con el gigante Polifemo. Sería para Calderón un ensayo de la comedia que escribiría pocos años más tarde, *El mayor encanto amor*, en la que incluso utilizó versos de las jornadas de Mira y Montalbán.

En cuanto a *La manzana de la Discordia y robo de Helena*, es una comedia en colaboración entre Mira de Amescua y Guillén de Castro, pero, al contrario de lo que sucede en los casos anteriores, no podemos saber qué parte escribió cada dramaturgo, puesto que el único manuscrito que se conserva, sin lugar ni año, no lo especifica (BNE, MSS/15645); además, toda la pieza está muy unificada desde el punto de vista estilístico. Julià Martínez señala que la primera jornada es de Mira y la tercera de Castro, mientras que Madroñal ve en las tres jornadas versos poco usuales en las obras del valenciano, por lo que sugiere la idea de que Mira hubiera llevado el peso de la composición de la comedia y Castro lo hubiese ayudado, es decir, que la comedia se habría compuesto a dúo y no por partes individuales como el resto. El análisis estilométrico tampoco ha aclarado estas dudas, porque, aunque aparecen alguna vez los nombres de nuestros dramaturgos, lo hacen sin una presencia notoria y mezclados con muchos otros.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El corpus de ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*) cuenta con dos mil ochocientas cincuenta obras de trescientos cincuenta autores diferentes (23/07/2024). Las distancias que nos permiten ver los resultados y que se muestran en las tablas de este artículo 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 están actualizadas, pero es preciso notar que estas están en continua evolución por la mejora de los textos y la incorporación de nuevas obras al corpus general.

1ª jornada	2ª jornada	3ª jornada
CALDERONdudosa_MarcoAntonioYCleopatra(Transk-IMPR) 0,8483	CALDERONdudosa_MarcoAntonioYCleopatra(Transk-IMPR) 0,8186	CALDERONdudosa_MarcoAntonioYCleopatra(Transk-IMPR) 0,8855
LOPE_AmorEnamorado 0,8688	DESCONOCIDO_Segundolob(Transk-MSS) 0,8229	CASTRO_DidoYEneas(Modern-Aut) 0,9299
DESCONOCIDO_SitioDeBetulia(Transk-IMPR) 0,8712	CASTRO_DidoYEneas(Modern-Aut) 0,8343	MONROY_HectorYAquiles(Transk-IMPR) 0,9304
CASTROdudosa_NietoDeSuPadre 0,8713	TIRSO_MejorEspigadera 0,8391	CIFUENTES_FamaEsLaMejorDama(Transk-MSS) 0,9482
MARTINEZ&ZABALETA&SUAREZ_PrincipeDeLaEstrella 0,8739	MIRA_ArpaDeDavid 0,8479	ROJAS&JUAN-COELLO&ANTONIO-COELLO_RoboDeLasSabinas 0,9535
TIRSO_MejorEspigadera 0,8794	DESCONOCIDO_TriunfosDeMaria 0,8518	VELEZ_AlbaYEIsol 0,9569
CESPEDES_GloriasDelMejorSiglo(Transk-IMPR) 0,8797	MIRA&MONTALBAN&CALDERON_PolifemoCirce 0,8519	ROJAS_NumanciaDestruida 0,9610
MONTALBAN_PalmerinDeOliva 0,8868	DESCONOCIDO_SitioDeBetulia(Transk-IMPR) 0,8528	ROJAS&VILLANUEVA&ROA_VillanoGranSenor 0,9619
MIRA&MONTALBAN&CALDERON_PolifemoCirce 0,8869	MARTINEZ&ZABALETA&SUAREZ_PrincipeDeLaEstrella 0,8621	MIRA&ALII_AlgunasHazanas 0,9724
OVANDO_AtalantaDeOvidio(Transk-MSS) 0,8904	CESPEDES_GloriasDelMejorSiglo(Transk-IMPR) 0,8637	CASTRO_TurnoVencido(Transk-IMPR) 0,9747
CASTRO_DidoYEneas(Modern-Aut) 0,8914	BOLEA_TetisYPeleo(Transk-IMPR) 0,8662	DESCONOCIDO_TriunfosDeMaria 0,9755
MIRA_ClavoDeJael 0,8935	MARTINEZ&BELMONTE_FiarDeDios(Transk-IMPR) 0,8668	MONROY_TresSolesDeMadrid(Transk-IMPR) 0,9777
CALDERON_SibilaDeOriente 0,8945	MIRA_VidaYMuerteDeMahoma 0,8714	MARTINEZ&BELMONTE_FiarDeDios(Transk-IMPR) 0,9780
VELEZ_PrincipeEsclavo(PrimeraParte) 0,8954	ROJAS_NumanciaDestruida 0,8723	ZAMORA_CustodioDeHungria 0,9780
DESCONOCIDO_TriunfosDeMaria 0,8961	MIRA_HombreDeMayor 0,8732	DESCONOCIDO_Segundolob(Transk-MSS) 0,9824
CUBILLO_RayoDeAndalucia(PrimeraParte)(Transk-IMPR) 0,8975	MIRA_ClavoDeJael 0,8739	MIRA_HeroYLeandro 0,9830
MARTINEZ&BELMONTE_FiarDeDios(Transk-IMPR) 0,8975	TIRSO_VidaDeHerodes 0,8741	CUBILLO_CasadosPorFuerzaEjemploDeDesdichasEnganoHacerVirtud(Transk-IMPR) 0,9855
MATOS_VenganzaEnElEmpeno(Transk-IMPR) 0,8976	OVANDO_AtalantaDeOvidio(Transk-MSS) 0,8751	CLAVIO-CONDE_Belides(Zarzuela)(Transk-IMPR) 0,9878
ROJAS&VILLANUEVA&ROA_VillanoGranSenor 0,9000	CASTRO_EnganarseEnganando(Transk-IMPR) 0,8752	ROJAS_CelosDeRodamonte 0,9898
DESCONOCIDO_Segundolob(Transk-MSS) 0,9009	DESCONOCIDO_CautivaVenturosa(Transk-MSS) 0,8755	MORETO&MATOS_SegundoMoises 0,9916

Figura 2. Análisis estilométrico de *La manzana de la Discordia* (ETSO)

La fecha de composición de la comedia se desconoce, pero rondará el año 1620, cuando pudo haber sido representada por la compañía de Tomás Fernández de Cabredo: en una obligación, fechada en Madrid el 15 de mayo de 1620, el autor de comedias 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; Fernández de Cabredo 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. Quizá la copia manuscrita derivara del autógrafo de Mira, que estaba en posesión de la compañía, ya que alguna mano añadió en la portada: “Tomás Fernández Cabredo” [tachado].

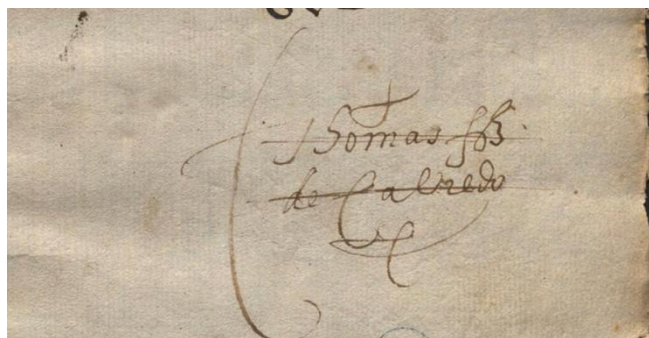


Figura 3. MSS/15645: nombre del autor de comedias en la portada

Como puede observarse, en esta comedia no participó Belmonte y sería, al menos, dos años anterior a la del *Marqués de Cañete*. El argumento desarrolla la historia de Paris, pasando por escenas tan conocidas como la elección entre Juno, Minerva y Venus, el rapto de Helena, la guerra entre griegos y troyanos y la destrucción de Troya.

La cuarta y última comedia de la que habla Madroñal es *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*. Se trata de una colaboración de Mira de Amescua con Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla que no se conserva manuscrita, pero sí en siete sueltas y en dos colecciones de comedias:

- 1) Suelta nº92 (Madrid, Imprenta de la Calle de la Paz, 1744; BNE, T/5720).<sup>6</sup>
  - 2) Suelta nº102 (Madrid, Antonio Sanz, 1759; BNE, T/4553).
  - 3) Suelta nº15 (Madrid, Antonio Sanz, s.a.; BNE, T55314/20).
  - 4) Suelta nº182 (Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, s.a.; BNE, T/15055/3).
  - 5) Suelta nº236 (S.l., s.a., s.i.; BNE, T/1010 y T/6376).
  - 6) Suelta (s.l., s.a., s.i.).
  - 7) Suelta (s.l., s.a., s.i.).
- 1) En *Flor de las mejores doce comedias de los mejores ingenios de España* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1652; BNE, R/18040).
  - 2) En *Doce comedias, las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (Lisboa, Pablo Craesbeeck, 1653; BNE, R/10991).<sup>7</sup>

La suelta nº92 delimita qué parte escribió cada uno de los autores, de manera que la primera jornada es de Vélez de Guevara, la segunda de Rojas Zorrilla y la tercera de Mira de Amescua. Son partes bastante independientes entre sí, puesto que la escrita por Vélez es como una breve pieza cómica dentro de la original, en la cual se describe una procesión al modo de un entremés; la de Rojas Zorrilla es bastante más seria que las otras: suprime el apodo “la Rojela” de la protagonista por su tono despectivo hacia sí mismo y elimina buena parte de la tramoya, entre otros aspectos; y la de Mira de Amescua es como una comedia en miniatura que narra todo el proceso del exorcismo.

No se sabe con exactitud en qué año se compuso. Según Cotarelo, debió de ser alrededor de 1638 o 1639 por una referencia del segundo acto, “que ya no se usan copetes,” los cuales fueron prohibidos en 1639. Asimismo, el crítico aseguraba que Filiberto de Saboya fue nombrado prior de las Órdenes en 1638, con cuyo carácter y autoridad interviene en la comedia. Sin embargo, esta fecha es demasiado tardía para encajar en la producción dramática de Mira, por lo que Cotarelo concluía: “en cualquiera de dichas fechas Mira no pudo ser colaborador en la comedia, pues desde 1632 estaba retirado en Guadix. Sería Cáncer o Moreto el coautor del *Pleito*, que eran los que solían escribir de consuno con Vélez y Rojas” (85). Sin embargo, como aclara Madroñal,

que se prohibieran los copetes en 1639 no quiere decir que dejaran de usarse o que no se hubieran dejado de usar antes; por otra parte, Filiberto de Saboya, Gran Prior de San Juan, volvió a España al morir Felipe III y fue nombrado virrey de Sicilia en 1621 y murió en 1624. Luego, por lo menos hasta que no tengamos más datos, no hay que suponer una fecha tan tardía ni hay que buscar otro autor para esta obra tan curiosa. (345)

Teniendo en cuenta que el suceso que relata la comedia ocurrió en 1604, lo lógico es pensar que su composición no sería muy posterior a esta fecha.

Temáticamente es la comedia colaborada más interesante de Mira de Amescua porque narra el exorcismo que el licenciado Juan García, cura del manchego Madridejos –actualmente conocido como Madridejos, provincia de Toledo–, realizó sobre la endemoniada Catalina Díaz, la Rojela, en 1604. Es un caso real, como hemos insinuado,

<sup>6</sup> Hemos indicado únicamente las signaturas de aquellos ejemplares conservados en la BNE, pero de algunos testimonios hay más ejemplares en otras bibliotecas. Para su consulta completa, remitimos a la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, de Rafael González Cañal, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos (2007).

<sup>7</sup> Se trata de la misma colección portuguesa en que se publicó *Polifemo y Circe*.



sobre el que Madroñal arrojó luz con el descubrimiento de un manuscrito del siglo XVIII 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*.<sup>8</sup> La hipótesis es que este texto se realizó sobre un original cercano a los hechos, copiado en 1604 por un testigo que tuvo la oportunidad de presenciarlos. A este tema, que ya era interesante de por sí, los dramaturgos añadieron una trama literaria en la que Catalina Díaz tiene 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 frente a 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, 346). A estos debió de gustarles la comedia, pues tuvo mucha fortuna escénica durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, sí sufrió serios problemas con la Inquisición, hasta el punto de solicitarse su entera prohibición; Agustín de la Granja publicó dos censuras inquisitoriales conservadas en un único manuscrito, aunque en origen fueron dos dictámenes independientes:<sup>9</sup>

- 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). (2006, 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:

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

---

<sup>8</sup> Como el cura de Madrilejos participó en otros casos de exorcismo, durante mucho tiempo se pensó que los milagrosos sucesos son 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 aquella ocasión fue María García y “despertó menos interés que el primero y no mereció, que sepamos, la atención de ningún dramaturgo” (Madroñal, 664). Al menos el documento sirve para dejar constancia de que Juan García realizó más de un exorcismo.

<sup>9</sup> Todos los datos se encuentran recogidos en la base de datos CLEMIT (*Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*), salvo la transcripción completa de los dictámenes inquisitoriales, que pueden leerse en la tesis doctoral *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua* (Marcos Rodríguez, 157-161).

proposiciones injuiciosas, malsonantes, piarum aurium ofensivas y escandalosas. Así lo siento.<sup>10</sup> (AHN, *Inquisición*, legajo 1514, expediente nº8)

No solo pedía 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.

Fueron muchos los versos y pasajes atajados por el primer censor, pero era una desaprobación a la comedia en su globalidad lo que se proponía. Ya desde la primera acotación, la censura encontraba motivos para prohibirla:

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. (AHN, *Inquisición*, legajo 1514, expediente nº13)

El censor remitía a la regla 15ª del Expurgatorio, donde se dice que “se han de expurgar los escritos que ofenden y desacreditan los ritos eclesiásticos,” entre los cuales se encuentran las procesiones<sup>11</sup>. Asimismo, hay otros aspectos de la comedia que el censor juzgaba inadmisibles, pero fue la tercera jornada, la de Mira de Amescua, la que recibió una auténtica enmienda a la totalidad. Como comentábamos, dicho acto se convierte en el 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 resultó “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 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” (AHN, *Inquisición*, legajo 1514, expediente nº13).

El segundo censor, cuyo rotundo veredicto ya hemos mostrado, “recogerla y prohibirla enteramente,” fue muy minucioso a la hora de señalar la relación de pasajes que merecían desaprobación. Como es normal, coincidía en algunos con el censor anterior, pero añadía otros nuevos: por ejemplo, una referencia a los “caballeros religiosos de Malta, tratándolos de inconstantes en el amor a su profesión,” la cual se encuentra en un fragmento correspondiente a un parlamento de Juan de Guevara:

Y confieso que *cualquiera*  
*mujer, por mujer, me agrada;*  
 pero no cosa que llegue  
 al cuidado [...]

<sup>10</sup> Según Alfredo Vélchez, el edicto inquisitorial recogido por Granja data de 1771, y en 1790 entraría en el *Índice* de Rubin de Ceballos (212-213).

<sup>11</sup> 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 pequeña pieza cómica engarzada en la acción principal, algo que supo ver el censor y que juzgó absolutamente inapropiado en el contexto de una procesión.

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 canto y chafolonía  
 nuestro albergue y nuestras armas. (vv. 353-372)

Se preocupó, además, de distinguir entre los pasajes que simplemente podían considerarse “proposiciones malsonantes” y aquellos que –doctrina en mano– pudieran considerarse “proposiciones *piarum aurium* ofensivas.” Su sustento doctrinal para esta distinción era “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, 685)

El revisor encontró claros ejemplos de estas ofensas, como los siguientes versos del sacristán Tembleque:

De Caín Tembleque vengo:  
 mira Marina, si basta  
 para hacerme esposo tuyo  
 ser de tran 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 eran ofensivas a su juicio las siguientes proposiciones, entre otras; en la primera Marina se dirige a Tembleque, mientras que en la segunda es Catalina quien 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, en cambio, parecen inofensivos, como los versos de Mateo cuando cree muerta a Catalina: “¡Cúbrase el sol de tristeza, / vístase de luto el día!” (¿sería el lamento por la muerte de una endemoniada el problema? ¿Quizá la alusión al luto?). 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” (685-686). Por esto es por lo que llama la atención que se le escaparan 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, 409)

También las “proposiciones o pinturas o descripciones escandalosas” están definidas de modo pernicioso 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 suceso particular, no cause semejante efecto;” por ejemplo, señaló la tirada de los versos 38-178, que se cierra con una broma sobre los “sabañones aleluyados”, ya comentada por el otro revisor:

Cata,  
Marina, no sean juanetes,  
porque contra ellos no bastan  
todas cuantas *aleluyas*  
treinta sacristanes cantan. (vv. 174-178)

Escandaloso le pareció, a su vez, que Catalina dijera a una pareja de criados que estaban “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 dijera que “el cura y el sacristán / anoche estaban borrachos” y amenazara al sacristán de la siguiente 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)

También consideró inmorales las palabras de Tembleque a la propia Marina, interpretadas por los editores en el sentido de que “la maldición es para el que no masque [‘se trague’] la misa el principio a fin; es decir, para el que no asista a la misa por seguir a Marina” (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 burla ya comentada del cura que cambia a 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, hasta el verso 1169. También fue anotada otra broma pesada del mismo personaje: “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 morir 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 inquisidor. El pasaje es demasiado extenso como para reproducirlo y no contiene injurias o palabras peligrosas, simplemente le dice a Catalina que deje sus “espantos y temores” y le pregunta “¿qué 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 la 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 nada tiene que ver con la censura la encontramos en el tercer acto, con 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 vio en la obligación de corregir una mala interpretación del 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, 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 obra no solo incluye los elementos comentados, sino que la tónica asociación de la mujer con el Diablo y su vinculación a la brujería, bastante habitual en la época, está igualmente muy presente; incluso, Catalina es comparada con Circe, maga que ya desempeñó un papel en la *Odisea* y en las leyendas de los Argonautas y que más tarde se convirtió en una de las hechiceras arquetípicas de la literatura medieval y barroca, además de en la protagonista de la comedia mitológica escrita en colaboración por Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca, *Polifemo y Circe*.

Con todo, hay registradas varias representaciones de la comedia de los tres ingenios: durante el siglo XVII, se escenificó el 2 de julio de 1630 en Palacio por la compañía de Juan de Morales Medrano, el 3 de enero de 1683 en el Palacio del Alcázar por la de Simón Aguado y los días 24 y 26 de enero de 1698 en el corral de comedias de Valladolid por la de Juan Ruiz; en el siglo XVIII tenemos noticias de al menos quince representaciones, cuatro en el teatro del Príncipe y once en el de la Cruz.<sup>12</sup> Estamos, por tanto, ante una obra bien acogida por representantes y espectadores, pero muy polémica, plagada de contenidos que la Inquisición juzgó inadmisibles para ser leídos o representados ante el público, por lo que llegó a solicitar la prohibición *in totum* del texto, ofreciéndonos, así, un muestrario completísimo de aquello que la Iglesia tenía vetado al teatro.

Para finalizar, comentaremos algunos aspectos de la comedia que no se halla incluida en el estudio de Madroñal, *El mártir de Madrid*, y las características fundamentales de su manuscrito autógrafo (BNE, Res/107), en el cual puede apreciarse claramente la caligrafía amescuana, motivo por el cual no ha tenido problemas serios de atribución. Sí se ha confundido, en cambio, con otras comedias homónimas, como la atribuida a Alarcón o *Los mártires de Madrid* de Lope de Vega.

La temática de la comedia es religiosa: forma parte de un grupo de comedias teológicas amescuanas que Manuel Villanueva Fernández calificó como “los esclavos del demonio”, porque eran deudoras de *El esclavo del demonio* al seguir su mismo esquema argumental, trasladando al escenario “el tema de la gracia y perdón divino a pesar de la gravedad de los pecados.” Junto a ella, completarían la lista *El amparo de los hombres*, *Vida y muerte de la monja de Portugal*, *El animal profeta* y *La mesonera del cielo*. Según el estudioso, “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” (334). Así, el esquema de este tipo de comedias suele ser el de un pecador atrapado en los engaños del demonio, quien, arrepentido, logra el perdón divino. 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.

Volviendo al manuscrito autógrafo, no está fechado, pero tiene una primera censura de 1619. Hasta ahora es la fecha más temprana mencionada, lo que convierte a *El mártir de Madrid* en la comedia en colaboración más antigua y a la que quizá se refería Mira de Amescua cuando dijo que inventó el componer de consuno. Belmonte Bermúdez, quien también había sido propuesto como el fundador del teatro colaborado, es el otro

<sup>12</sup> Para más información, consúltese la tesis doctoral *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua* (Marcos Rodríguez, 257-267).

escritor de la comedia, pero algunas intervenciones del manuscrito muestran que en esta ocasión fue Mira quien llevó la batuta.

Al comienzo de la primera jornada, en el folio 1r, se puede distinguir un *dramatis personae* incompleto a causa de la rotura del papel, de tal manera que tampoco pueden leerse los repartos actorales que se encuentran a ambos lados. Se distinguen los nombres de Lorenzo, Autor, y de José Carrión y Pedro Manuel de Castilla, abreviados al lado derecho con una letra que parece la de Mira. En el folio siguiente, el 2r, alguien anotó al margen: “de Antonio de Rueda.” 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.

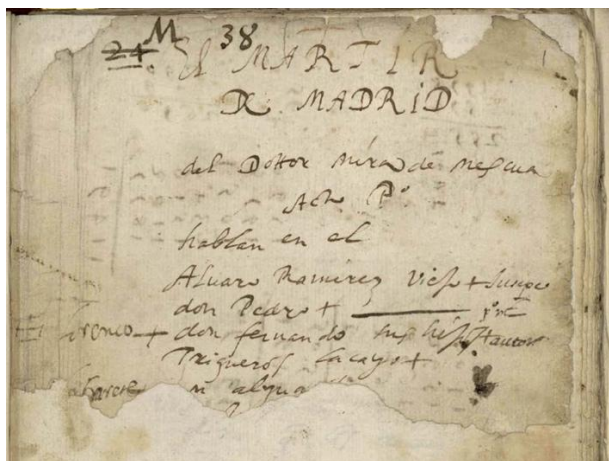


Figura 4. Ms. Res/107: folio 1r

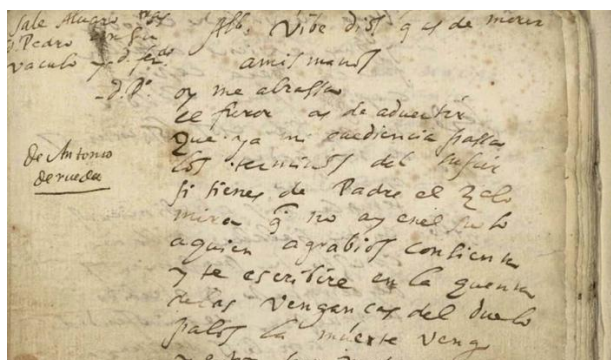


Figura 5. Ms. Res/107: folio 2r

Casi todo el primer acto (fols. 1r-24r) está escrito por Mira de Amescua. Pueden apreciarse en él diversas correcciones derivadas del proceso de escritura, pero también hay otro tipo de intervenciones: por ejemplo, los folios 4 y 5 presentan tachones y enjaulados como consecuencia de la censura del fragmento del alguacil al que Navarro de Espinosa hace referencia en su aprobación: “Esta comedia intitulada *El mártir de Madrid* se podrá representar, quitado lo del alguacil (señalado en 1ª jornada), reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere” (fol. 65r). En realidad, es el gracioso Trigueros quien tiene los fragmentos más conflictivos en todos los pasajes, puesto que 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.



Figura 6. Ms. Res/107: folios 4r-5v

- TRIGUEROS No des  
de comer a Satanás,  
[tachado: pues dicen plumas sutiles  
que ganancias de alguaciles  
—por boca del pueblo hablo—  
son pistos para el diablo.]
- PEDRO [Tachado: Aunque son consejos viles,  
los tomo.]
- ÁLVARO [Tachado: Entre la justicia.]
- TRIGUEROS Entre... (vv. 109-117)
- ALGUACIL Yo he de saber  
si está en casa.
- TRIGUEROS [Ap.] [Tachado: (¿Aún no penetra  
la verdad?) Pues esta letra  
nos dio un ginovés ayer  
para un fulano Asmodeo,  
mercader en la rúa Nova.]
- ALGUACIL [Tachado: Veamos].
- TRIGUEROS [Ap.] [Tachado: (¡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.  
¡Pesado animal estás!]
- ÁLVARO 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 [Tachado: Yo quedo muy satisfecho  
del favor que me habéis hecho



y en más lo pienso servir.]  
*Dele algo [al Alguacil]*  
 TRIGUEROS [*Ap.*] [Tachado: 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 [Tachado: No vive ociosa  
 la gente; dulce bocado  
 será.]  
 FERNANDO [Tachado: Fue ocasión forzosa.] (vv. 174-  
 190)

Además de este fragmento, que fue el 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 espínosa, censor bastante severo, reiteró la importancia de suprimir el fragmento del alguacil y anotó algo más: “moderando algo della acerca de la vida del mártir –por ser poco ejemplar–”. 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, porque 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 convierte al cristianismo y muere crucificado” (González Dengra 1991, 361), como Jesucristo, pero él en una puerta, de tal 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.

En el folio 12r hay una enmienda de otra mano que sustituyó una palabra de un verso de Pedro, escribiéndola encima de la original: “Señora, la [palabra tachada, ilegible] cortesía / vana en nosotros sería” (vv. 543-544). Más adelante, en el folio 16r, el propio Mira tachó y reescribió un pequeño fragmento, quizá debido a una rectificación creativa:

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

En el folio 17v otra letra substituyó una palabra (v. 776): “TRIGUEROS: Compendioso / estaré. Ya baja [a] abrir. / PEDRO: ¿Qué [tachado: salte solo] intenta? / TRIGUEROS: Con él se ha de ir.” Por último, alguien que podría ser Mira reescribió los dos primeros versos del folio 18v, que se encontraban prácticamente borrados; dado que hay manchas de tinta y esta pasa a ser notablemente más oscura, es posible que al dramaturgo se le secara la pluma y tuviera que usar nueva tinta.

A partir del folio 21r un copista que no es Mira de Amescua ni Belmonte Bermúdez termina el acto. Como no parece un añadido posterior, podría ser, una vez más, una de las personas que ayudaban al accitano a preparar copias de sus comedias para las compañías teatrales. De esta parte solo destaca un verso agregado por la misma persona que efectuó alguna corrección en la parte autógrafa de Mira, cuya letra se asemeja a la de Belmonte (fol. 23v): “Clemencia [Ap.]: ¿Si eres discreta? / ¿Cómo no ves lo que importa / mi industria y mi diligencia?” (vv. 1077-1079).

La segunda jornada (fols. 25r-42r) está escrita por Belmonte, salvo el reparto del folio 25r, que es de mano de Mira. También tiene varios pasajes eliminados que pueden deberse a un autor de comedias y, en algunos casos, a la censura.

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)

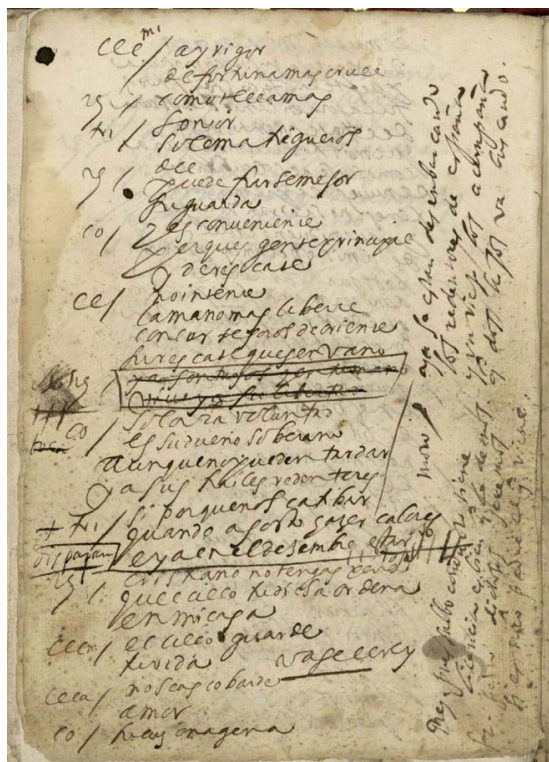


Figura 7. Ms. Res/107: folio 29v

Un nuevo añadido, esta vez de mano desconocida, lo encontramos en el folio 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” (fol. 42r), alguien escribió un pasaje de veinte versos y, mediante un símbolo similar a una almohadilla, formado por varias líneas horizontales y verticales entrecruzadas, 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, el editor de la comedia en el *Teatro completo* de Mira de Amescua, no creemos que el responsable fuera el accitano, porque la caligrafía no tiene mucho que ver con la suya:

FERNANDO

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.  
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. 1920-1939)

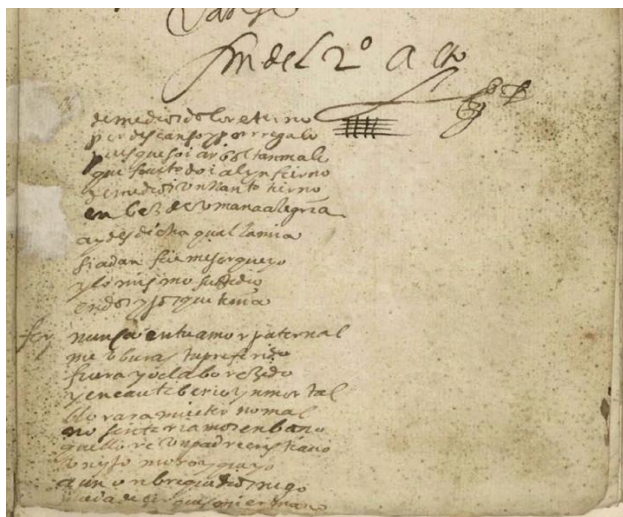


Figura 8. Ms. Res/107: folio 42r

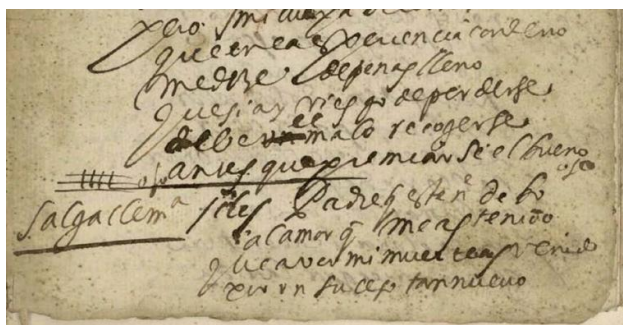


Figura 9. Ms. Res/107: folio 41r

Según muestra el registro de *Manos*, Belmonte no solo era escritor de teatro, sino que, además, actuó como copista en varias ocasiones, de las obras *A un tiempo rey y vasallo*, *Amor desafiado*, *Las bodas de Fineo*, *Casarse sin hablarse*, *El mejor amigo el muerto* y *fortunas de d. Juan de Castro y gloria de Lemos*, *El príncipe perseguido*, *La renegada de Valladolid* y *El sastre del Campillo*. En este listado de la base de datos se encuentra también *El mártir de Madrid*, y es que podría haber sucedido que, como hicieron otros amanuenses, Belmonte hubiera ayudado a Mira a preparar copias de la comedia, interviniendo como copista y no como dramaturgo. Sin embargo, después de analizar el texto con estilometría, podemos concluir que se trata de una comedia colaborativa en la que Belmonte Bermúdez jugó un papel importante como poeta, aunque fuera el accitano el director del trabajo.

En la tercera jornada vuelve a aparecer la mano de Mira hasta el final (fols. 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” del folio 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 porque, según él, la supresión se debe a Mira de Amescua para una corrección posterior.

Parece que el poeta volvió a corregir el último verso del folio 58v y los tres primeros del 59r, dado que es su mano la que se distingue, excepto en un verso escrito en perpendicular en el margen: “¡Salga un león que me coma!” (v. 2705). Los cuatro folios que cierran la jornada, desde el folio 61r, tienen partes pegadas sobre el texto de Mira.

Finalmente, las censuras y licencias de representación son de distintos años y lugares, lo que demuestra una intensa actividad escénica de la comedia (fols. 65r-66r):

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 notado. [rúbrica]

## Conclusiones

No sabemos si Mira de Amescua inventó la composición de comedias en colaboración con otros dramaturgos o si con su afirmación en el poema se estaba refiriendo únicamente al *Elogio descriptivo* de los festejos del 23 de agosto de 1623 para dar la bienvenida a Madrid al Príncipe Carlos de Gales. Sí sabemos, en cambio, que fue pionero en la escritura mancomunada, porque tres de las comedias en las que participó podrían ser anteriores a *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, la cual, por pensarse la primera, motivó que se creyera a Belmonte, director de la composición, el inventor de dicha forma de escritura. Las tres comedias posiblemente anteriores son *La manzana de la Discordia y robo de Helena*, que rondaría el año 1620, *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, cuya redacción no sería muy lejana a los hechos ocurridos en 1604, y *El mártir de Madrid*, cuyo manuscrito

autógrafo tiene una primera censura de 1619, fecha en la que ya se estaría subiendo a los tablados.

Además de las cuatro obras mencionadas, Mira de Amescua también colaboró en la escritura de *Polifemo y Circe*. En total, cinco comedias de gran calidad literaria y argumental cuyo método compositivo sería por partes que escribiría cada dramaturgo y que luego pondrían en común, salvo en el caso de *La manzana de la Discordia*, que parece haber sido escrita a través de una colaboración real, a dúo.

Todas las comedias tienen alguna particularidad (*El Marqués de Cañete* cierra el ciclo de piezas comenzado por *Arauco domado* de Lope de Vega, el manuscrito de *Polifemo y Circe* es parcialmente autógrafo porque solo tiene escritas del puño y letra de los dramaturgos las jornadas correspondientes a Pérez de Montalbán y a Calderón de la Barca, no la de Mira de Amescua, y en *La manzana de la Discordia* no se distinguen las partes escritas por Mira y Guillén de Castro, por lo que se hipotetiza con la probabilidad de que la hubieran escrito juntos), pero las más interesantes son *El cura de Madrilejos* y *El mártir de Madrid*: la primera por los problemas que atravesó con la Inquisición del siglo XVIII, que ordenó su prohibición *in totum* y nos brindó un catálogo interesantísimo de aquello perseguido y condenado por la Iglesia de cara a una representación teatral, y *El mártir de Madrid* porque es la única que se conserva autógrafa en su totalidad, también con cinco licencias de representación que ordenaron eliminar del texto algunos pasajes.

Las obras escritas en colaboración tienen una importancia innegable para los estudios sobre teatro del Siglo de Oro. Mira de Amescua escribió, que sepamos, cinco comedias siguiendo esta moda compositiva, las cuales suponen una aportación interesantísima a los estudios sobre su teatro y las circunstancias que lo rodearon, brindándonos la posibilidad de atender sus textos en común con los de otros dramaturgos de primera fila, como Calderón, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara, Belmonte, Montalbán o Guillén de Castro, entre otros.

**Obras citadas**

- Alonso Veloso, María José. “El *Comento contra setenta y tres estancias* atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación”. *La Perinola* 11 (2007): 11-34.
- Base de datos CLEMIT (*Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales*): <https://clemit.uv.es/consulta/> (28/09/2024)
- Base de datos Manos: <https://manos.net/> (28/09/2024)
- Cotarelo y Mori, Emilio. “Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico”. *BRAE* 17 (1930): 467-505; 18 (1931): 7-90.
- Cruz Casado, Antonio. “La polémica literaria con motivo de la visita del Príncipe de Gales (1623) y la intervención de Mira de Amescua”. En Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel eds. *Mira de Amescua en Candellero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*. Granada: Universidad de Granada, 1996. 201-215.
- González Dengra, Miguel ed. *El mártir de Madrid*. En Agustín de la Granja coord. *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. I. 381-486.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio ed. *Comedias de Ruiz de Alarcón*, 1857.
- . Ed. *Comedias escogidas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*, 1860. 4.
- Ibáñez Chacón, Álvaro ed. *La manzana de la Discordia y robo de Helena*. En Agustín de la Granja coord. *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, 2006, vol. VI. 435-544.
- Ibáñez Chacón, Álvaro/Sánchez García, Francisco José eds. *Polifemo y Circe*. En Agustín de la Granja coord. *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, 2004, vol. IV. 543-656.
- . Ed. *El cura de Madrilejos*. En Agustín de la Granja coord. *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, 2006, vol. VI. 337-434.
- Madroñal Durán, Abraham. “Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua”. *Seminario de Lexicografía. RAE* (1996): 329-346.
- Marcos Rodríguez, Emma María. *Sentido y pervivencia del teatro de Antonio Mira de Amescua*. Universidad de Valladolid: tesis doctoral, 2024.
- Mata Induráin, Carlos. “El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega”. *Taller de Letras* 1 (2012): 229-252.
- Sánchez García, Francisco José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- . Ed. *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*. En Agustín de la Granja coord. *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*. Granada: Universidad de Granada, 2006, vol. VI. 227-334.
- Vega García-Luengos, Germán. “Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial”. *Edad de Oro* 10 (1991): 199-210.
- Vílchez, Alfredo. “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”. En Aurora Egido coord. *La escenografía del Teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989. 33-60.
- Villanueva Fernández, Manuel. *El teatro teológico de Mira de Amescua*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.