

EL TEATRO DE MIRA DE AMESCUA, DE LA PENUMBRA A LA LUZ

Ignacio ARELLANO
Universidad de Navarra

En el panorama de los estudios sobre el teatro de Mira de Amescua hay, qué duda cabe, muchas lagunas y abundante terreno por desbrozar, desde la misma tarea de edición¹, hasta el análisis de las obras, muy poco conocidas en general, si exceptuamos *El esclavo del demonio*. El presente número de *RILCE* intenta suplir parcialmente esta situación, y aporta una serie de trabajos que abordan a menudo comedias apenas o nada tratadas por la crítica precedente. Son análisis y comentarios, pues, de primera mano, que suponen un buen paso adelante en la crítica miramescuana. Pero, como señala en el preámbulo el prof. de la Granja, la colectánea no ha nacido de una intención de «cubrir un manifiesto vacío de estudios» (que, dicho sea de paso, también lo hay), sino que responde a un objetivo científico en proceso: en este sentido, la mayor o menor valía individual de los estudios incluidos se superpone a la base de toda la tarea colectiva del Aula Biblioteca Mira de Amescua: esto es, una labor que desde hace tiempo se dedica a la investigación del teatro de Mira, y que pretende, en su momento, publicar las obras completas del poeta en ediciones críticas y anotadas.

En semejante camino, la confrontación de opiniones, la discusión sobre los resultados parciales, la apertura a las críticas de otros estudiosos, parece algo muy conveniente en la búsqueda de la necesaria mejora. Esta primera entrega del equipo, a la que se añadirán otras en el futuro, supone un primer in-

¹ Ver la bibliografía preparada por A. de la Granja e I. Arellano en este mismo número, donde se recogen las ediciones y los estudios sobre Mira, que, como se podrá comprobar, no son demasiados.

tento de sacar el teatro de Mira de Amescua de la penumbra a la luz. Y como una primera aproximación, igualmente parcial, me he planteado los breves comentarios que siguen, a los distintos artículos que componen el volumen; tómense como temprana reacción a las incitaciones dialogantes que la presente colectánea se ha propuesto. Se observará también que a menudo abandono el comentario estricto de los artículos para reflexionar (o divagar) sobre algunas cuestiones que me sugieren, aunque no se planteen en ellos de modo explícito o nuclear.

En la primera ponencia («Sobre una comedia de Mira de Amescua vendida en 1603»), el prof. de la Granja hace un breve esbozo de la historia del Aula Biblioteca Mira de Amescua, y presenta los criterios y planes del proyecto de investigación emprendido. Aparecen ya en estas primeras líneas algunas ideas básicas, muy atinadas en mi opinión, sobre las posibilidades y problemas fundamentales. Ciertamente que la tarea editora, benemérita y admirable, de eruditos del siglo pasado o del presente, como Hartzenbusch, Blanca de los Ríos, Valbuena Prat o Valbuena Briones, que atacaban la edición de las obras completas de Calderón o Tirso de Molina, o la de Menéndez Pelayo, que se enfrentó al ingente corpus lopiano, etc., no pueden ser la solución en una época en que hemos adquirido una conciencia mucho más precisa de lo que es una edición crítica. Es imposible para las capacidades individuales llevar a cabo esas ediciones completas, y, por otra parte, solo cuando dispongamos de obras completas asequibles y de garantía, podremos, por fin, abordar muchos problemas pendientes en la definición y valoración del teatro aurisecular, demasadamente ceñido en gran parte de la crítica a media docena o pocas más obras, sempiternamente estudiadas, analizadas, desconstruidas y extrapoladas como muestra única y exclusiva de todo el corpus dramático del Siglo de Oro. No es raro —y no deja de ser ridículo a estas alturas— oír a colegas que desprecian o minusvaloran la edición —tarea oscura, gris, penosa y absolutamente esencial— frente a la brillantez —no tanta en muchas ocasiones— de la tarea interpretativa, a menudo ensayística y

muchas veces desviada por un texto defectuosamente transmitido. La decisión de editar el teatro completo de Mira de Amescua es una decisión valiente y plausible, a la que no cabe cica-tear ánimos. El Aula Biblioteca, consciente de los límites de la labor individual, la ha concebido como trabajo de equipo: parte de los problemas de un enfoque semejante radica en la necesaria uniformación de criterios que respondan a los objetivos de legibilidad y rigor científico². La idea de componer volúmenes de doce comedias a imitación de las *partes* antiguas es original y atractiva. La de ordenar cronológicamente las comedias permite un estudio continuado de la evolución del teatro miramescuano.

Después de las noticias sobre el proyecto, que acabo de glosar, A. de la Granja se ocupa de *La bella poeta*, vendida en 1603, a la cual identifica con *La hermosa de Fénix*, basándose en los detalles documentados de las circunstancias de venta: «En definitiva [...] aunque es cierto que no ha sobrevivido ninguna comedia titulada *La bella poeta*, podemos afirmar que ésta no se encuentra, sin embargo, irremisiblemente perdida, pues tal obra, escrita por Mira de Amescua y vendida en Toledo en 1603, debe por fuerza de corresponderse [...] con otra comedia anónima que lleva precisamente el título de *La hermosa de Fénix*, o sea, con el actual manuscrito 17.341 de la Biblioteca Nacional de Madrid».

Estas indagaciones de numerosos y precisos datos de la intrahistoria teatral (actores, compañías, documentos de ventas, fechas) se van conformando en los últimos tiempos —y en esta

² Algunos aspectos se suscitaron en las discusiones al hilo de la conferencia inaugural que me tocó pronunciar en el Coloquio de Granada, y que dediqué precisamente a la edición de textos dramáticos. Por distintos motivos no ha podido ser impresa en este volumen monográfico, y remito a otras observaciones menos sistemáticas, pero creo que ilustrativas, en «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro» (*Edición y anotación de textos de Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, Cañedo y Arellano eds., 1987, 339-355), y «Crítica textual y anotación filológica. Notas para una síntesis» (*Crítica textual y anotación filológica. Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, Arellano y Cañedo eds., 1991, en prensa), con referencias bibliográficas varias.

línea las aportaciones de A. de la Granja son muy valiosas— como uno de los medios más útiles para resolver problemas de atribución, deslindar los casos de dobles títulos, etc. Entra de lleno, pues, este primer artículo en el terreno de la delimitación del corpus textual, nuclear para la edición.

La mayoría de los restantes artículos, sin embargo, abandonan este terreno —relegado seguramente a los estudios textuales preliminares en cada tomo de obras editadas— y pasan a analizar distintos aspectos temáticos y estructurales de piezas concretas, o del teatro de Mira de Amescua en su conjunto.

Como ya he apuntado, nos encontramos aquí con una serie irregular de aportaciones. No obstante, de su lectura pueden suscitarse muchas ideas y posibles soluciones, a la vez que en algún caso podemos advertir deficiencias vitandas y aprender a esquivarlas en su momento. Intentaré ilustrar brevemente mi caracterización general con otras breves disquisiciones sobre estos trabajos, cuyo conjunto, vaya por delante, es una considerable aportación a los estudios sobre el poeta de Guadix.

El de A. Biedma («El escenario y la escena en *El caballero sin nombre*») pretende analizar «la dinámica escenográfica» y la creación de los espacios en que se desarrolla la acción. Ordena sus observaciones escénicas al hilo del comentario argumental, que quizá conviniera esquematizar de manera más organizada distinguiendo los bloques de acción o «cuadros», y estableciendo una relación más explícita entre la estructura de la acción y los sucesivos espacios dramáticos y escénicos³. Son interesantes los detalles sobre la flexibilidad, las bifurcaciones y las disposiciones en semiescenas dobles (escenario simultáneo) que rigen en este universo escénico que integra el texto, indumentaria, gestos y sugerencias de luz y sombras. En últi-

³ Para la noción de «cuadro» ver Ruano de la Haza, introducción a su edición de *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, 17; la distinción entre espacio dramático y espacio escénico, que creo muy útil, la elabora con gran precisión Vitse sobre nociones de Pavis, en «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, Pamplona, 2, 1985, 7-32.

ma instancia, Biedma viene a subrayar la dimensión espectacular del teatro, recordando la necesidad de tener en cuenta los sistemas de signos de la puesta en escena. Es esta una de las tendencias que dominan saludablemente en la investigación teatral de los últimos años, después de un predominio excesivo del texto en los estudios universitarios. Hoy disponemos cada vez de mayor número de análisis escénicos, y este tipo de acercamiento resulta sumamente ilustrativo de cómo funciona el mismo texto dramático, marcado por una esencial teatralidad que no puede reducirse al mero plano verbal. En la misma línea abunda el trabajo de A. Serrano «El espacio escénico en *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*», que arranca precisamente de la defensa de la dimensión teatral: «lo que nos debe preocupar de una comedia del Siglo de Oro, como de cualquier otro texto teatral, no es sólo el análisis literario de su texto escrito, sino partir de él para errear, para imaginar, para reconstruir su representación». Tras el resumen del argumento de la pieza, analiza Serrano el juego de los espacios exterior e interior en la ambientación del drama, que empieza en los alrededores del palacio, y que va reduciéndose progresivamente a una sala. Las observaciones de Serrano ponen de manifiesto la complejidad del manejo espacial que practica Mira de Amescua en esta obra: divisiones en subespacios, concentración, significación simbólica, etc. Hay dos aspectos en este sentido que quizá hubiera convenido precisar con más profundidad: uno, de tipo metodológico, sería la aplicación más intensa de los conceptos ya mencionados de *espacio dramático* y *espacio escénico*, que me parecen sumamente funcionales para el examen de este juego complejo; otro sería el análisis más detallado del sentido trágico de la reducción espacial. Y otra sugerencia respecto a la métrica: apunta Serrano que «Utilizar sabiamente las estrofas, adaptándolas a cada situación para cumplir así la preceptiva lopesca [...] tiene sin duda un valor teatral. Pero [...] es más importante, teatralmente hablando, espectacularmente hablando, saber mover los actores en escena, innovar elementos escenográficos, proponer efectos, expresarse con el cuerpo o

con la voz [...] utilizar el espacio escénico adecuadamente». Sí... pero no del todo. La reivindicación de la dimensión escénica no debería hacerse⁴ a expensas del texto (y de aspectos tan fundamentales del texto como es, por ejemplo, el de la métrica): pues el tejido verbal del teatro áureo lleva insitas unas potencialidades teatrales que convendría estudiar⁵ sistemáticamente. La métrica desempeña una función estructural nuclear en la organización de la trama, y sirve como marca inequívoca de los cortes escénicos (marca fronteriza de los bloques de acción o cuadros). Dicho de otro modo: una de las más admirables perfecciones del teatro del Siglo de Oro radica precisamente —al menos en los grandes poetas— en la justeza del mecanismo múltiple integrado por la poesía y la escena, por el texto y su representación. La métrica no es un detalle accesorio del plano verbal, sino un conjunto de marcas teatrales que distribuyen la acción y connotan aspectos básicos en las situaciones dramáticas.

Del terreno escénico nos trasladamos al análisis de un motivo temático: el duelo, aplicado a la comedia de *La adúltera virtuosa*, en el trabajo de García Godoy. Estudia en estas páginas las diversas modulaciones del honor, duelo, muerte y castigo, especialmente la fórmula ritual del desafío o reto, en una comedia que pertenece al subgénero de las palatinas. Quisiera subrayar este marco genérico en el que no se detiene bastante García Godoy, porque buena parte de las interpretaciones y valoraciones de temas y motivos (*verbi gratia* éste del honor y del duelo) no pueden hacerse fuera de los marcos genéricos⁶ en que se insertan las comedias particulares. Es éste un problema delicado y de gran importancia, a mi juicio, y cuya solución debe esperar a la construcción de una taxonomía más per-

⁴ No es que Serrano establezca esta oposición; pero parece deslizarse en su comentario final una tendencia que podría ser peligrosa en esta vía para otros críticos menos avisados.

⁵ Me ocupo de algunas en «La visualidad de la palabra en el teatro barroco» (en prensa).

⁶ Volveré a este asunto en el comentario de otros artículos del volumen.

para la fustiga en suja 59
y asale aqui la hazediz
della comedia y Conferencia
acaba aqui el gran ellipse
del rapsodia de los leu.
San Des.

EEALCA...
P... 1980

Yo de mismo
de, Am...
de

Mala p. de...
Navarra

He visto esta Comedia con
el cuidado que legados, y aya
Es de un do otra comedia' dote caso,
y con este titulo: EL O Amena en
escrito esca con tal decoro y a duotencia, aya
en las personas del Rey. y Don Alvaro, como on
el suceso deste cavallero, y raciones y se ocasionaron, que

La dexado todo sin inconveniente, y con gusto y decoro
represent. y gavi para subir al teatro sin per. juicio de un quicio
pasabile, y gava de todas maneras bien escrita, cuerda, a tenta de
y ornamente; De suso al arriba lo y alli se gava. En la
D. de S. Tabla Pedro del... Machuca

Último folio de *La segunda [comedia] de don Álvaro* (es decir, *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*), manuscrito autógrafo con la firma de Mira de Ames-
cua y la aprobación de Vargas Machuca (Biblioteca del Instituto del Teatro,
Barcelona)



fecta de los géneros dramáticos del Siglo de Oro que la que tenemos hoy. La afirmación, por tanto, de que «Hablar de honor o de honra en la comedia del Siglo de Oro equivale, prácticamente, a definir nuestra escena clásica» recoge ciertamente un lugar común de la crítica, pero es cosa de poca utilidad mientras no distingamos las modulaciones del tema según el tipo de comedia; numerosos aspectos de los que García Godoy se plantea (empezando por el del duelo) encuentran su verdadera dimensión en el seno del molde genérico y de sus convenciones. Tomemos un ejemplo con valor de síntoma: en relación al «anacronismo» que supone en la España del XVII el otorgar campo para un desafío, García Godoy se plantea varias explicaciones posibles, recordando que el último duelo admitido por un rey en territorio español data de 1522: «Podría interpretarse, quizás, que el dramaturgo granadino recreara en *La adúltera virtuosa* la majestuosidad que en una época pasada tenía la misma práctica que en sus días era clandestina y por tanto secreta», etc. Pero las explicaciones no van por ahí: el mismo tipo de duelo solemne, con otorgamiento de campo no puede ser práctica secreta nunca (ningún rey o potentado puede otorgar secretamente campo para un desafío por definición público); y la otra clase de desafíos «clandestinos» entre caballeros particulares, sin los formalismos caballerescos de la Edad Media, abunda, por ejemplo, en las comedias de capa y espada de ambiente coetáneo al XVII. ¿Qué sucede, pues? Sencillamente, que este tipo de motivos tiene que ver con el género de la pieza, una comedia palatina que se caracteriza, entre otros rasgos, por el alejamiento espacial y temporal del público, y por acciones y personajes situados en un plano de elevación tragicómica y caballescica. En este sentido la estancia de Mira de Amescua en Nápoles no creo que deba ligarse en términos documentales al duelo de *La adúltera virtuosa*. Compárese con otras comedias, *El castillo de Lindabridis* calderoniano, por ejemplo, donde la casuística del desafío caballescico, los carteles de reto, las empresas y formalidades del torneo, etc. se muestran con todo tipo de detalles y minuciosidad, según corresponde al género de

la comedia novelesca, y a la fuente literaria (*El caballero de Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra), sin que haya que pensar por ello en otro tipo de documentaciones o experiencias del poeta. Ciertamente no son elementos gratuitos en la obra de Mira (como tampoco lo son en la de Calderón y otras), pero su funcionalidad es dramática y no biográfica.

Un importante valor que debe elogiarse en este artículo es el material que ofrece para la anotación filológica de la galería de motivos en torno al duelo y sus variedades.

Seguimos en el terreno temático con «La naturaleza en *El palacio confuso*» (Hernández González), que revisa la presencia y función de los animales, los cuatro elementos y diversos ámbitos de la naturaleza a lo largo de esta otra comedia palatina. El lector podrá comprobar las aportaciones de este análisis, donde se pone de manifiesto el uso múltiple (descriptivo, ambiental, metafórico, simbólico de los estratos sociales, de los caracteres individuales, etc.) que sustenta la técnica de Mira. Creo que, siendo este uno de los trabajos de lectura más amena e instructiva, muy aplicable y extensible al conjunto del teatro miramescuano, requeriría una mayor elaboración en sus interpretaciones: fundamentalmente habría que insistir más en cómo los motivos de la naturaleza (animales sobre todo) están muy relacionados con el sistema de los simbolismos emblemáticos, muchos de cuyos datos proceden de la tradición zoológica grecolatina y de los bestiarios medievales. Igualmente habría que prestar más atención a las referencias mitológicas insertas en las imágenes animales. Véase a modo de ejemplo el texto relativo a la garza, aplicado a Carlos:

¿Quién dijera que una garza
que en las celestes esferas,
hecha del sol mariposa,
las alas azules quema,
rayos de plumas bajara
a hacer túmulo la hierba...

que debería ser relacionado con el mito de Ícaro, asociado aquí al motivo emblemático de la mariposa que quema sus alas

por acercarse demasiado a la luz, símbolos ambos de temeridad peligrosa. Es precisamente la tradición emblemática, más que el mundo natural estricto, el fondo sobre el que Mira de Amescua teje sus alusiones y menciones de animales: no es cuestión baladí, desde que la dicotomía arte y cultura *versus* naturaleza marca una distinción fundamental. Así, nada tiene de extraño que se mencionen cocodrilos y sirenas «lejanos de la vida de Sicilia», porque no se trata de prestar atención a la fauna en su valor ecológico, sino en su valor simbólico: sirenas y cocodrilos son seres mortales para los hombres poco avisados, atraídos por el canto de las sirenas o el fingido llanto de los cocodrilos devoradores⁷. Muchos otros motivos requieren una interpretación de su sentido simbólico más definida o distinta a la que se propone: en el pasaje de la grulla a la que se compara Barlovento («Nosotros, estando en pie / oyentes grullas seremos») el comentario de Hernández González («La grulla es grande, patosa y desgarrada») que apunta a las connotaciones plebeyas de esta imagen animal de la grulla, desvía realmente el significado de las palabras de Barlovento, el cual está pensando en el rasgo emblemático de la grulla vigilante⁸ que sirve de centinela sobre una pata, manteniendo en la otra una piedra que al dormirse cae ruidosamente al suelo, despertándola de nuevo. Esta imagen es exactamente la que permite a Barlovento compararse a la grulla sobre el sema 'estar de pie', único funcional en el contexto. Otras veces habrá que percibir el juego verbal, como en el caso de la urraca: «Darle a una urraca pretendo / que siempre le esté diciendo: / ¡paga, paga!», donde hay una polisemia entre el nombre del animal⁹, el verbo *pagar* y la onomatopeya de la voz de la urraca... Otras, en fin, precisar

⁷ «tiene un fingido llanto con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana afligida y puesta en necesidad, y cuando ve que llegan cerca de él los acomete y mata en la tierra» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, s. v. *cocodrilo*).

⁸ Ver para este motivo mi artículo «Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje de *El médico de su honra*», *Homenaje a M. Chevalier*, *BHi*, 92, 1990, 59-69, donde se documenta suficientemente el motivo de la grulla.

⁹ «Hurraca. Esta ave es muy conocida, dicha en latín pica y en nuestro vulgar pega o picaza» (Covarrubias, *Tesoro*).

mejor el entramado de referencias, como en el caso del río Guadalquivir (Betis), al que no le busca Mira el parentesco de hijo del viento Austro, como indica Hernández. El texto en cuestión es:

en un ligero caballo
que bebió aliento del Betis¹⁰,
hijo sin duda del Austro

y debemos interpretarlo 'un caballo, hijo del viento Austro, y criado en las riberas del Betis': se trata del motivo de los caballos béticos engendrados en las yeguas por el viento. No es, pues, el Betis el hijo del viento, sino el caballo. Baste recordar como testimonio el pasaje de la *Soledad Segunda* gongorina:

Al Sol levantó apenas la ancha frente
el veloz hijo ardiente
del céfiro lascivo
—cuya fecunda madre al genitivo
soplo vistiendo miembros, Guadalete
florida ambrosia al viento dio jinete—

que parafrasea Dámaso Alonso, a quien tomó el texto¹¹: «Venían los cazadores montados en fogosos y veloces jinetes andaluces, caballos que (según creencia antigua) nacían de la unión del lascivo céfiro con las yeguas de la Bética». Y Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (tranco VI) habla de los «brutos hijos del Céfiro» que pacen en las dehesas de Córdoba.

Las notas relativas a las cualidades zoológicas de los animales mencionados deberían, en suma, ampliarse o sustituirse con otros datos sobre los aspectos literarios (emblemáticos, mitológicos) de los mismos.

En los siguientes trabajos («Del disfraz y otras mañas en *El amparo de los hombres*», de López Muñoz, y «La confusión

¹⁰ La lectura «que bebió el aliento del Betis» debe de ser una corrupción textual, ya que da verso eneasílabo.

¹¹ Uso el texto y comentario de *Góngora y el Polifemo*, II, Madrid, Gredos, 1967, 242 y 247.

como apariencia fantástica», de Argente del Castillo) se analizan con agudeza diversos aspectos del contraste entre apariencia y realidad, de la confusión y el engaño, y de los recursos dramáticos (disfraz, lenguaje...) en sendas comedias, devota la una, palatina la otra (*La confusión de Hungría*). Respecto al primer artículo de los dos, por el mismo interés en ampliar conocimientos a propósito de piezas cuasi desconocidas¹² se hubiera agradecido más extensión y quizá una delimitación más específica del uso del disfraz (compartido con otros géneros) en la comedia devota o de santos. A propósito del segundo se me ocurre suscitar de nuevo la cuestión de los géneros: en esta comedia palatina —mejor que «histórica», como se define recogiendo clasificaciones de Castañeda y Valbuena—, aspectos como la lejanía geográfica responden al modelo genérico; no es que la lejanía permita tratar con más libertad personajes de determinada categoría: ambos elementos (nivel de personajes, ambientación geográfica) vienen requeridos por el tipo de obra elegido. Me permitiré ahora dar un salto en la sucesión de los trabajos, porque este problema de la distinción genérica, que ha surgido ya varias veces a lo largo de estas páginas, queda muy bien reflejado en la comunicación de Torres Sánchez sobre *Lo que puede una sospecha*, y quizá sea el momento de abordarlo con un poco más de detención, para evitar enojosas reiteraciones posteriores.

La primera pregunta que abre el artículo de Torres Sánchez es sintomática: «¿Cómo una obra de tan gran intensidad dramática, alrededor de una historia desesperada de amor, honor, duelos y celos, puede ser concebida en el teatro del Siglo de Oro como un género cómico?». Pero la pregunta está planteada incorrectamente. Su misma formulación da por supuesta la esencial e intrínseca cualidad de 'trágico' en elementos co-

¹² De *El amparo de los hombres* solo se conoce un ejemplar en Munich: pieza, pues, prácticamente fuera de la circulación lectora y crítica, lo que hace doblemente acreedor al agradecimiento el trabajo de López Muñoz, noticia de primera mano sobre la comedia y los aspectos que trata. No es el único de esta colección que tiene semejante característica.

mo el amor, honor o celos. Es ésta una tendencia constante en la escuela de crítica anglosajona (Parker, Wilson, Wardropper, Varey) a la que tanto deben los estudios sobre la comedia áurea, pero a la que también hay que reclamar equivocaciones cruciales que han causado una inmensa bibliografía desenfocada y desorientada. Los clásicos estudios de Wardropper sobre la comedia calderoniana, en los que analiza comedias¹³ como si fueran tragedias, y viceversa, han sido muy influyentes y fuente de numerosas confusiones. Torres Sánchez incurre en este mismo error: debo insistir en lo que he escrito en otros lugares¹⁴: como sabía muy bien el Pinciano (y cualquier preceptista y dramaturgo de la época), y como puntualiza igualmente bien Marc Vitse¹⁵, la calidad trágica o cómica no radica en el suceso o situación en sí mismos, no en la materia de las acciones representadas, sino en la estructura convencional, que implica cierto tipo de relación con el público, la existencia o no de riesgo trágico, etc.: muertes, temores, celos, sospechas, y otros componentes no son ni trágicos ni cómicos; pueden ser una cosa u otra según aparezcan en una tragedia o en una comedia. En esta línea puede ser confuso ofrecer yuxtapuestas y con poco discernimiento crítico opiniones muy certeras (como las de Vitse) y opiniones bastante erróneas (como algunas de Wardropper). Intentar descubrir la clave que «confiere ese carácter cómico a lo que, escénica y dramáticamente, llegan a ser momentos trágicos de locura y muerte» es un camino falso: no hay momentos intrínsecamente trágicos en el teatro; sí ciertas propensiones en el seno de una determinada cultura, pero éstas nunca llegan a sobreponerse o funcionar al margen de la estructura global de una pieza, construida según un marco de convenciones genéricas (el cual implica un horizonte de expecta-

¹³ Comedias cómicas, se entiende.

¹⁴ Remito solo a «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, 1990, 7-21.

¹⁵ Ver *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1988, 308. Debe corregirse otro error de cita: las palabras que Torres Sánchez atribuye a Vitse «la diferencia entre los temores trágicos» etc., son del Pinciano, a quien Vitse cita en ese pasaje.

tivas preciso) que es lo primero que debemos tener en cuenta. Ahí, y no en la aplicación de conceptos de la lingüística se podrán hallar con más facilidad las claves.

Nieves Gómez López dedica su ponencia al análisis de la mujer en la comedia *Examinarse de rey*. Quitando algunas afirmaciones extrañas como la de que Mira debió de conocer bastante bien a la mujer a través del confesonario, como decían también de Tirso de Molina, el artículo aduce interesantes aspectos de la mujer, su educación, modo de vida, tópicos literarios, etc., en un valioso trabajo de documentación costumbrista y de modelos tradicionales, que quizá fuera más provechoso aplicar a un corpus amplio, y no solo a una comedia. Conveniría también delimitar las clases sociales a las que pertenecen las distintas mujeres de la comedia: hay algunas características que atañen a las damas particulares, pero que no se pueden aplicar a las de alta alcurnia y viceversa. El que la infanta Margarita participe de algún modo en la política, por ejemplo, no lo creo signo de igualdad femenina: es una infanta, no una dama o una mujer plebeya, y su participación política le viene, no de ser mujer, sino de ser infanta.

Ya hemos visto a lo largo de esta glosa que los trabajos presentados van discurriendo por variedad de aspectos y de tipos de comedias: motivos, personajes, técnicas constructivas, concepciones escénicas, etc. La aportación de Remedios Morales amplía este abanico de enfoques, al ocuparse de las fuentes de otra comedia «de asunto histórico legendario con amplia presencia de lo hagiográfico», *Las lises de Francia*, y la de Gallego Roca incide en las relaciones de *La rueda de la Fortuna* con *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, de Calderón y el *Héraclius* de Corneille, examinando un capítulo de historia literaria en el que no están ausentes observaciones sobre las fuentes y la polémica acerca las influencias y jerarquías literarias entre el poeta francés y los españoles. Otra comedia poco conocida, mitológica ahora, analiza Fernández Labrada (*El hombre de mayor fama*). Fuentes (la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya) y vertiente moralizadora en la interpretación del mito

atraen sobre todo la atención del estudioso, que también resalta la variedad de las situaciones dramáticas y el acierto en la versificación. Si en un trabajo anterior disponíamos de un meticuloso análisis de las modalidades del duelo, en el de González Dengra («Las relaciones amorosas en *El mártir de Madrid*») hallamos algo parecido sobre las relaciones amorosas establecidas entre los personajes de la citada comedia, de un género mixto entre el de santos y el de cautivos. En alguna página de este trabajo (sucede también en algunos otros del volumen) el deseo de llegar al fondo en el análisis puede suponer el riesgo de ir demasiado lejos o buscar —mal de la crítica de nuestro tiempo— la originalidad, la morbosidad o algún tipo de rareza que vaya más lejos de lo «normal». Me refiero, en el caso concreto de González Dengra, a la valoración de las escenas en las que una mujer vestida de hombre requiebra a otra. No creo que el espectador estuviera acostumbrado a ver mujeres disfrazadas de hombre requiebradas por otro hombre, y no acostumbrado a que la disfrazada fuera requerida de amores por una mujer. Más bien todo lo contrario: la mujer disfrazada de hombre es normal que requiebre a otra mujer (como en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso y decenas de comedias que podrían citarse); precisamente su disfraz masculino le obliga en muchas ocasiones a portarse como hombre en su actuación fingidora. Lo que sí sería escandaloso es que un hombre requiebrase en las tablas a otro (aunque el público sepa que es una mujer disfrazada, para el personaje varón sigue siendo hombre en tanto no se descubre el disfraz). Cuando una mujer en disfraz varonil requiebra a otra mujer no tiene por qué haber morbo ninguno, por más que se empeñe la crítica psicoanalítica. Es una situación de enredo bastante normal; el hecho de que el censor Navarro de Espinosa no suprimiese esas situaciones en *El mártir de Madrid*, más que extrañarnos, debe hacernos pensar precisamente en la inocuidad de las mismas según la visión del espectador barroco. No lo borra porque no le ve ningún morbo en absoluto, ni nadie del público áureo se lo vería.

Llegamos, en fin, al trabajo de Villanueva que cierra el volumen, ponencia de título más general («El teatro de Mira de Amescua»), donde se propone como clave del mundo dramático miramescuano el tema de la mutabilidad de la Fortuna. La argumentación y documentación aducida es convincente: en *Don Bernardo de Cabrera*, *La rueda de la Fortuna*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, y otras muchas, la presencia de la Fortuna voltaria es básica, y obedece, según Villanueva, a un planteamiento moralista, de lección desengañada. Otros aspectos igualmente fundamentales (crítica contra los reyes y la situación social de su tiempo, la defensa de los derechos de la mujer, el cuidado técnico en los detalles de la verosimilitud, la comparación con otros dramaturgos en la definición de la modernidad de Mira...) se tratan también en este trabajo, cuya conclusión es que «Mira planteó, dramáticamente, algunos de los problemas más candentes de su tiempo: tiranicidio, injusticias de los reyes, gracia, libre albedrío, fatalidad», etc. Se aparece así Mira como un innovador en ciertos aspectos, influyente en otros contemporáneos suyos que imitaron asuntos y escenas, y que guardaron hacia él más alta estima de la que le concedieron después los críticos.

Que le concedieron, puede decirse, hasta hoy. En el presente conjunto de estudios se puede ver un síntoma de que la situación crítica sobre Mira de Amescua empieza a cambiar, y sin duda el trabajo del Aula Biblioteca Mira de Amescua va a ser —está siendo ya— un factor decisivo. En una u otra vertiente, en uno u otro aspecto o componente dramático, recordaré que se han estudiado en este libro las comedias siguientes, casi todas muy desconocidas: *La bella poeta*, *El caballero sin nombre*, *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera*, *La adúltera virtuosa*, *El palacio confuso*, *El amparo de los hombres*, *La confusión de Hungría*, *Examinarse de rey*, *Las lises de Francia*, *La rueda de la Fortuna*, *El hombre de mayor fama*, *Lo que puede una sospecha*, *El mártir de Madrid*. Sobre ellas y sobre otras comedias del corpus de Mira se han analizado aspectos temáticos y estructurales de valor general: escenografía

y espacios escénicos; motivos como el duelo y la naturaleza; técnicas como el disfraz; la mujer y las relaciones amorosas; fuentes y rasgos definitorios de su sistema dramático. Si se repasa por encima el repertorio bibliográfico que hemos elaborado A. de la Granja y yo, se percibirá que muy pocas de las comedias y aspectos mencionados contaban con aproximaciones críticas de ningún tipo. Independientemente de las discrepancias o matizaciones que me he permitido presentar —prueba del interés que considero tienen estas actas— creo de justicia reconocer que *Mira de Amescua: Un teatro en la penumbra* es una aportación muy valiosa y que cumple a la perfección su objetivo de abrir un debate y actualizar el interés crítico hacia el teatro del poeta granadino. Los editores del volumen así lo hemos considerado. Los lectores tienen a partir de ahora la palabra.

