Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

La "ciudad coronada":

Nápoles en el teatro de Antonio Mira de Amescua

Relatrice

Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Prof. Adrián J. Sáez

Laureanda

Carmen Picariello

Matricola

879671

Anno Accademico

2023/2024

ÍNDICE

1. Introducción 6

2. España e Italia en el Seiscientos 10

2.1. Marco histórico-político: la relación entre dos penínsulas 10

2.2. El panorama cultural: el papel de los virreyes en el ambiente cortesano 16

2.2.1. La casa de los Lermas y los Lemos entre Madrid y Nápoles 19

2.2.2. El viaje a Nápoles del conde de Lemos 23

2.3. La llegada del teatro español al reino de Nápoles: contactos e influencias 25

2.3.1. Las compañías profesionales españoles en Italia en la primera mitad del Seiscientos 27

3. El caso de Antonio Mira de Amescua 40

3.1. Notas biográficas: orígenes y formación 40

3.2. La relación con sus contemporáneos y la recepción de su teatro en el siglo XVII 46

3.3. La producción literaria de Mira de Amescua 50

3.3.1. El repertorio dramático de Mira de Amescua 52

3.3.2. Características distintivas de la concepción dramática de mira de amescua 65

3.3.3. La puesta en escena de las obras dramáticas de Mira de Amescua 69

4. Entre luz y sombra: ambientación napolitana 76

4.1. Nápoles de papel: cinco comedias de Mira de Amescua 76

4.2. «De Nápoles la fama»: ambientación napolitana y espacio dramático 83

4.3. Escenografía y representación 103

5. *Pulchra parthenope*: conclusiones 108

Bibliografía 112

Apéndice 118

Agradecimientos 128

1.

INTRODUCCIÓN

La elección del título «La ciudad coronada» es emblemática puesto que pretende unir la imagen de una Nápoles bajo el dominio de la autoridad española, que encarna el poder político, con la imagen poética de una ciudad «coronada» por los rayos del sol, tal como la define el príncipe de Salerno en *Cautela contra Cautela* («esta hermosa / ciudad, que de luz serena/ los rayos del sol coronan», III, vv. 2544-2546). De ahí que Nápoles se convierta en un lugar simbólico y enigmático, que ha inspirado a muchos intelectuales y hombres de letras. Además, las implicaciones derivadas de su larga historia entrelazada con la monarquía hispánica, que durante varios siglos se empeñó en mantenerla bajo sus alas, se observan desde distintas perspectivas. Este trabajo explora la doble relación –política y cultural– entre la Península ibérica y la ciudad de Parténope a lo largo del siglo XVII mediante el estudio de la representación de la ciudad en el teatro de Antonio Mira de Amescua. El repertorio que se ha tenido en consideración para este estudio se debe a la intensa labor de investigación del grupo «Aula-biblioteca Mira de Amescua»; este equipo, coordenado por A. de la Granja, ha conseguido poner un poco de orden en la anarquía literaria en que quedaron dispersadas las obras de este dramaturgo.

Como si de un «juego de cajas chinas» se tratara, el presente trabajo comienza con una panorámica general para, después, adentrarse progresivamente en el objetivo específico del estudio. Para ello, se organiza en tres capítulos principales: en primer lugar, analiza el contexto histórico que caracterizó el siglo XVII y en especial las relaciones napolitano-españolas y los contactos culturales y teatrales con las compañías teatrales en el centro otro lado, la esfera cultural a través del fenómeno de mecenazgo propiciado por los exponentes de la casa de los Lemos y del fenómeno de desplazamiento de las compañías españolas al reino de Nápoles; en segundo lugar, el trabajo explora la figura del dramaturgo Mira de Amescua, trazando su perfil biográfico y explorando de manera general su repertorio dramático para comprender las características de su producción; finalmente, se centra el estudio en un corpus de cinco comedias pertenecientes y oficialmente (*La adúltera virtuosa*, *Cautela contra Cautela*, *Nardo Antonio, Bandolero*, *La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles*, y *Bueno es callar*.)y se

intenta dar una idea de cómo se presenta Nápoles en el espacio dramático y los elementos que aparecen.

El estudio sobre el reino de Nápoles y su relación con la corona hispánica se ha abordado desde distintas perspectivas, priorizado algunos aspectos u otros. Concretamente, en el ámbito histórico-político, han sido esenciales las aportaciones de Rivero Rodríguez (2004) quien explora la presencia de Italia en la monarquía hispánica y, en particular, se detiene en los lazos con el reino de Nápoles. Uno de los primeros estudios con foco también en las implicaciones culturales de esta relación ha sido fruto de Cortese (1930); después, varios estudiosos han seguido la misma línea de investigación, entre ellos han sido fundamentales las aportaciones de Guarino (2006), García García (2007), Martínez Hernández (2009) y Candelas Colodrón (2024), quien investiga precisamente como se presenta Nápoles en la literatura del Siglo de Oro. Por su parte, Cancelliere (2017) lleva a cabo un trabajo en el que analiza de manera específica la presencia de la ciudad de Nápoles en dos comedias del repertorio dramático de Tirso de Molina.

Las informaciones sobre la llegada de las compañías profesionales españolas al reino de Nápoles han sido sistematizadas mediante dos herramientas claves, esto es DICAT y CATCOM. Concretamente, estas bases de datos se dedican a buscar en archivos para dar con diferentes tipos de materiales que, después, resultan imprescindible para llevar a cabo trabajos de investigación. El perfil biográfico de Mira de Amescua había sido esbozado ya en 1931 por Cotarelo y Mori, posteriormente ampliado por Asenjo Sedano (1996) y, finalmente, Roberto Castilla (1998; 2000) sistematizó todas las informaciones ya presentes y arrojó luz sobre cuestiones que seguían siendo borrosas y de difícil comprensión. En el ámbito de la producción dramática, la recopilación del repertorio miramescuano en los doce volúmenes del *Teatro completo* ha permitido catalogar las obras y reconocer oficialmente la autoría a Mira de Amescua de muchas que se habían atribuido a otros contemporáneos. Por su parte, Zugasti (1994) analizó de manera muy pormenorizada todos los testimonios de los que se dispone y Villanueva Fernández (1996) siguió aportando nuevas informaciones en cuanto a su concepción dramática.

Por tanto, se trata de dar forma a una suerte de paradoja: unir un tema de interés y moda críticos con un poeta todavía poco considerado. Finalmente, quiero subrayar que la elección de desarrollar un estudio en el que Nápoles representara la palabra clave viene de un fuerte interés e implicación personal hacia los territorios de Campania, patria de mi familia y lugar que anhela mi alma.

2.

ESPAÑA E ITALIA EN EL SEISCIENTOS

Este capítulo se presenta como una panorámica general de la situación vigente entre España e Italia en el Seiscientos. A partir de los vínculos históricos y políticos que rigieron las relaciones entre los dos países a lo largo del siglo, se focalizará la atención en los lazos entre la monarquía hispánica y el reino de Nápoles. De ahí, se observará que el marco histórico-cultural pone de relieve unas figuras clave en dicho contexto, los virreyes; por tanto, se irá delineando su papel y su importancia en el ambiente cortesano, en particular en el napolitano donde destacaron los protagonistas de la casa de los Lemos. Finalmente, se presentará un fenómeno característico de la primera mitad del Seiscientos que subraya la relación artística y cultural entre dos territorios bajo una misma corona, esto es la llegada de las compañías teatrales españoles en Italia, siempre con el foco puesto en Nápoles.

2.1. MARCO HISTÓRICO-POLÍTICO: LA RELACIÓN ENTRE DOS PENÍNSULAS

El siglo XVII forma parte del *Siglo de Oro* (o *Siglos de Oro*), un concepto que se utiliza para referirse a un amplio periodo histórico-cultural que abarca también el siglo XVI y, según observa Ruiz Pérez (2003), engloba parte del siglo XV; esto es evidente sobre todo desde el punto de vista cultural[1]. En este sentido, se basa en rasgos comunes que, a nivel literario, asemejan las obras del momento. Por tanto, a la hora de colocarlo en un lapso más o menos prolongado en el tiempo, no hay que remitir solo a los límites temporales de los siglos y de los reinados (Ruiz Pérez, 2003), pues de lo contrario, resultaría reductivo y aproximado. Tradicionalmente se considera una época de gran esplendor en diferentes ámbitos: «un momento fondamentale della cultura europea (…) è costituito dai *Siglos de Oro*, per la loro modernità, la straordinaria libertà e complessità del loro teatro, per la messa in discussione simbolica della percezione della realtà» (Profeti, 2009: 36). Esta imagen áurea se ha consolidado a partir del análisis de la mentalidad de unos hombres que en aquel momento habían desarrollado «una conciencia de vivir un tiempo fuerte, una época en la que el discurso ideológico tiende a acentuar el brillo dorado conforme se van abriendo las grietas del Imperio,

[1] Ruiz Pérez (2003: 25) aclara: «"siglo" no significa un número exacto de años, sino una época».

favorecido, bien es cierto, por el florecimiento de una producción cultural desconocida en el pasado» (Ruiz Pérez, 2003: 24).

Entre todos los ámbitos en los que se dio este florecimiento cultural, en esta tesis se centrará el interés sobre todo en torno al mundo de las artes escénicas. En efecto, a partir de lo que afirman Antonucci y Vuelta García (2020), se aprecia que los siglos XVI, XVII y XVIII constituyen una época caracterizada por 1) una multitud de textos de diferentes géneros y subgéneros, pertenecientes a diferentes ámbitos teatrales y culturales, idiomas y tradiciones, que superan los límites geográficos del lugar donde se concibieron; 2) una cantidad enorme de debates entre concepciones intelectuales y posiciones literarias diferentes en relación con la *Comedia Nueva*; y 3) actores y dramaturgos que contribuyeron a la formación del teatro europeo moderno. Por eso, sobre todo los siglos XVI y XVII, son «la manifestación de un periodo inmensamente vital» (Von der Walde, 1993: 10).

Como se ha dicho anteriormente, se trata de una época globalmente intensa y fructuosa, en la que se dan fórmulas exitosas no solo en la Península ibérica, sino también en otras partes de Europa. No obstante, en este caso, el objetivo no implica un estudio a nivel europeo; al revés, reduce la esfera de interés a lo que pasa entre España e Italia, concretamente, se fija en la relación política y cultural que se vino a establecer entre el Imperio castellano y el reino de Nápoles. Es saber común que entre España e Italia –la cual, a partir del siglo XVI, estaba dividida en estados territoriales de carácter monárquico[2]– se establecieron lazos estrechos e influencias recíprocas. En relación con esto, es evidente que el mundo del teatro es uno de los ámbitos en que se hallan ejemplos emblemáticos de una interconexión artística que enriqueció la manera de representar de ambas culturas.

Profeti (2009) sugiere que en el siglo XVII la península ibérica destacaba por la fuerte hegemonía que ejercía en el mundo puesto que la corona castellana gobernaba vastos territorios en varias partes de Europa, América y Asia. En relación con esto, Elliot (2006: 250) habla de «monarquía compuesta española», constituida por diferentes reinos y dominios entre los que Castilla era el *primus inter pares*. En este crisol de territorios, Elliot hace una distinción entre los adquiridos por herencia o unión dinástica y los adquiridos por conquista:

> Los de la primera categoría, que se incorporaban como asociados en igualdad de condiciones (aeque principaliter según la terminología jurídica), seguían gobernándose conforme a las leyes y costumbres vigentes en el momento de la unión. La segunda categoría, en calidad de territorios

[2] Ver: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel., «Italia en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)», en *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 19-41.

> conquistados, quedaba sujeta a las leyes del conquistador. Así ocurría, al menos, en teoría, aunque en la práctica incluso reinos que podían clasificarse como «conquistados», por ejemplo, Nápoles y Navarra, tendían a mantener en gran medida sus formas de gobierno tradicionales (Elliot, 2006: 250)

Sin embargo, con respecto al siglo anterior, ya empezaba a mostrar señales de debilitamiento; en efecto, justo en ese periodo, estaba involucrada en algunos de los escenarios problemáticos que caracterizaban el ámbito político y económico de Europa. De hecho, arrastraba su participación en una serie de conflictos que la llevaron a enfrentarse con un periodo de crisis; entre ellos la constante relación tensa con Inglaterra, que había provocado un giro dramático en su situación política, esto es la derrota de la Armada Invencible en 1588. En efecto, Joseph Pérez define esta situación como la prueba más contundente del «imperialismo en la casa de los Austrias» porque «durante casi treinta años […] Felipe II se resistió a entrar en guerra abierta con Inglaterra» (2011: 115-116), con lo cual se alimentó un clima tirante destinado a estallar. A esta situación, se le añadía también el conflicto ideológico representado por la Guerra de Flandes (1565-1648)[3]. Fue un conflicto muy largo porque ni Felipe II ni tampoco sus sucesores quisieron ceder partes del patrimonio dinástico (Pérez, 2011). Por tanto, todos los conflictos que, al final, debilitaron el poder español se debieron a lo que, siguiendo la argumentación de Joseph Pérez (2011), se sintetiza como la política imperialista de los Austrias que se empeñaron a mantener a toda costa el patrimonio dinástico y territorial. Todo ello determinó el inicio de un periodo de crisis y dificultades que sacudieron el reino después de la muerte del monarca Felipe II en 1598. Como apunta Pérez «las consecuencias más visibles de este segundo aspecto han sido el fracaso diplomático y una crisis que estuvo a punto de acabar con la misma monarquía, entendida como unión de coronas. Sería excesivo, sin embargo, hablar de decadencia» (2011: 121). En efecto, Profeti da constancia de esta situación desde un punto de vista más positivo cuando dice:

> In questa fucina della modernità, la Spagna svolge un ruolo fondamentale, e non poteva essere altrimenti: la penisola era nel secolo XVII una Nazione egemone non solo in ambito europeo, ma mondiale, e quindi doveva essere al centro di queste innovazioni. Ma naturalmente il cambiamento si istalla nella crisi; da questo punto di vista percepiamo in maniera diversa un

[3] La *Guerra en Flandes* se conoce también como *Guerra de Los Ochenta.* Se trata de un conflicto que vio enfrentarse la Monarquía hispana de Felipe II y diecisiete provincias de los Países Bajos. Sin embargo, Joseph Pérez afirma que la guerra comenzó en 1565, por lo tanto, serían más de ochenta años de conflictos. Ver: PÉREZ, Joseph, *Entender la historia de España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2011, pp. 116-118.

> fenomeno che talora è stato sottolineato con meraviglia: ossia che la grande fioritura letteraria dei *Siglos de Oro* si produce in un momento di affanno politico ed economico della Spagna (2009: 15)

Es decir, pese a que España tuvo que enfrentarse a una situación de crisis global, los primeros años del siglo XVII se caracterizaron por una situación globalmente positiva porque salía de una temporada próspera, en la que había destacado por la fuerte hegemonía que ejercía en el mundo:

> Entre 1474 […] y 1648/1659 […], España es la potencia hegemónica, con todas las ventajas que ello supone: gloria militar, supremacía diplomática, prestigio cultural. Pero también con su contrapartida negativa: dificultades económicas, descuido de la economía y de los problemas que surgen en la metrópoli y en el imperio (Pérez, 2011: 71)

La situación en la que se encontraba Italia, en cambio, era más dramática porque había empezado a dar señales de crisis un poco antes. En efecto, como dice Rivero Rodríguez «en líneas generales, existía un consenso a la hora de comprender los siglos XVI y XVII como «un periodo de declive que a grandes trazos se articulaba en un juego de contrastes con el siglo XV» (2004: 21). Entre los problemas que contribuyeron a la pérdida de potencia de los territorios italianos desde finales del siglo XV, la crítica ha llamado la atención sobre: 1) la dominación extranjera; 2) la contrarreforma y la reacción conservadora; 3) la intransigencia, censura y neoescolasticismo; 4) teología; 5) refeudalización (Rivero Rodríguez, 2004). Además, no hay que olvidar las dificultades generadas por la guerra de la Valtelina –paralela y, en cierta medida, producto de la guerra de los Treinta años puesto– que se enmarca en las tensiones religiosas y políticas del siglo XVII (especialmente entre católicos y protestantes) y tiene un eco en toda Europa. Se combatió entre 1620 y 1626 y vio involucradas la España de Felipe IV, la liga veneciana, el ducado de Saboya, la Francia de Luis XIII y sucesivamente Suiza. La guerra termina definitivamente el 3 de septiembre de 1639 tras la ratificación del tratado de Milán (conocido como "paz perpetua") que pone fin al conflicto de la Valtelina. La importancia de esta guerra para la relación entre España e Italia, en general, viene de que España «refuerza su posición en Europa» (Lombardi, 2021: 40). En particular, tuvo resonancia en el reino de Nápoles puesto que, por un lado, aumentó la presión de los Habsburgo españoles y, por otro lado, determinó una situación de inestabilidad interna que desembocó en una serie de rebeliones. Entre ellas, cabe mencionar la rebelión capitaneada por Tommaso Masaniello en

julio de 1647, que «revela vacilaciones del poder hispánico como su capacidad para vencer» (Hugon, 2016: 3).

Estos conflictos tuvieron un impacto enorme y supusieron un grave problema para la monarquía hispánica; de ahí que Elliot (2006: 446) afirme que «las revueltas de la década de 1640 en Cataluña, Portugal, Sicilia y Nápoles habían sacudido la monarquía española hasta los cimientos». En efecto, la potencia de España quedaba muy reducida hasta llegar a 1659 cuando se firmó la paz de los Pirineos «que puso fin a casi veinticinco años de conflicto franco-español» y «marcó la entrada en escena de la Francia de Luis XIV como la potencia militar dominante en Europa» (Elliot, 2006: 446-447). No es un caso que la historiografía se refiera a este periodo como «crisi del Seicento»[4], aunque es una crisis que se debe entender en términos de superación, es decir los países de la Europa meridional experimentaron una decadencia de su riqueza y su potencia.

Este breve resumen de la situación política en la que se hallaban ambos países en el panorama europeo sirve como punto de partida para hablar más detalladamente de sus características e interconexión. Entre todos los conflictos y las alianzas que se crearon entre países diferentes a lo largo del siglo XVII, las relaciones entre España e Italia seguían estando marcadas por la influencia y el control que España ejercía sobre varios territorios italianos desde mediados del siglo XVI. Concretamente, en este trabajo, se insiste en el dominio o, mejor dicho, «codominio»[5] del Imperio español en Nápoles. Se puede situar el inicio de esta relación geopolítica a principios del siglo XVI:

> Nápoles era la *città nobilissima* que desde 1504 estaba bajo control hispánico a raíz de la conquista de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Él fue el primer virrey de la dominación española moderna, que se prolongaría hasta el estallido de la Guerra de Sucesión en los inicios del siglo XVIII (Sola, 2012: 444).

Esta conformación estaba favorecida por los vínculos familiares y señoriales entre los exponentes de la corte y del territorio virreinal. Rivero Rodríguez observa que, al principio, la relación entre la península ibérica y el reino de Nápoles siguió unos momentos diferentes hasta estabilizarse. Al principio, desde finales del siglo XV hasta la década de los treinta, la autonomía decisional del rey estaba limitada por las normas jurídicas de los suelos italianos. Luego, le

[4] Ver: BIZZOCCHI, Roberto, *Guida allo studio della storia moderna*, Editori Laterza, 2002, pp. 45-51.
[5] Estudios recientes hablan de «condomio» o «dominio dual» –más que de 'dominio'– entre las élites españolas e italianas. Ver: RIVERO, RODRÍGUEZ, Manuel, «Italia en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)», en *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 19-41.

sigue un segundo momento –que se sitúa entre 1535 y 1554– a partir del que empezó a haber mayor estabilidad y es entonces cuando los territorios virreinales adquieren mayor autonomía, aunque sus funciones quedaron definidas propiamente solo después de la paz de Cateau-Cambrésis (1599) (Musi, 1996).

En fin, en el Seiscientos, Nápoles era un reino que funcionaba como una suerte de «provincia española» (Rivero Rodríguez, 2004: 24), puesto que dependía de la corona hispánica[6]. Por un lado, al igual que las demás posesiones del Imperio, se encontraba bajo el control de un virrey que permitía otorgar a la corte virreinal la misma importancia política que los demás principados italianos (Rivero Rodríguez, 2004: 24). Como sugiere Elliot (2006: 261-263), los virreyes eran una suerte de «*alter ego* de un soberano por fuerza absentista y el vivo reflejo de la realeza en un país distante», es decir hacían las veces del soberano en cargo en el epicentro de la monarquía. Por otro lado, la corte de Nápoles tenía una importancia enorme porque representaba «uno de los jalones más relevantes del sistema de cortes que canalizaba el funcionamiento político de la Monarquía» (Hernando Sánchez, 1998: pp.357).

Claramente los virreyes pertenecían al grupo social de la nobleza que tradicionalmente se considera como un «gruppo sociale che possiede uno statuto giuridico particolare, che si perpetua per via biologica, e rinnova i suoi ranghi (con l'immissione di nuovi nobili) in base a regole quanto mai rigorose[7]» (Labatut, 1982: 8). De ahí que, cuando aceptaba el cargo, el virrey pronunciaba un juramento y se instalaba en el palacio virreinal que se encontraba «en el centro de una corte donde la etiqueta y el ritual eran una réplica en miniatura de la corte real en Madrid» (Elliot: 2006: 263).

A partir de este concepto básico, es lógico que haya aspectos que diferencian el estatus de los nobles dependiendo del territorio y de la cultura de origen; por ejemplo, en España, como indica Borgia (2009: 163), el concepto de nobleza cristiana estaba ligado al valor de honradez y de casta es decir al ser cristiano, que no adquiere el mismo nivel de importancia en los demás nobles de Europa. Es una concepción que se halla en la definición misma que se da de la palabra "nobleza" en la primera edición del *Diccionario de Autoridades*: viene de conceptos como lat. 'nobilitas', 'sanguinis', 'vel generis claritas', es decir riqueza, esplendor y limpieza de sangre (*Aut.* «nobleza»[8]).

---

[6] Rivero Rodríguez (2004: 24) define la monarquía en España como una «monarquía de cortes», por tanto, Nápoles era una pieza más en ese "puzzle" de cortes. Ver: RIVERO, RODRÍGUEZ, Manuel, «Italia en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)», en *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 19-41.

[7] Ver: LABATUT, J. P., *Le nobiltà europee. Dal XV al XVIII secolo*, Bologna, 1982, [ed. or. *Les noblesses européennes de la fin du XV à la fin du XVIII siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978]

[8] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de autoridades*, 4, 1734, Imprenta Real, s.p., en red.

Entonces, tener un cargo de virrey era muy requerido por los nobles del momento para aumentar su potencia e importancia social. En cuanto a sus obligaciones, las personas a quienes el soberano asignaba el cargo de virrey tuvieron un papel fundamental en el aparato político y económico del virreino porque contribuyeron a influir algunas características y hábitos tradicionales de los virreinos:

> introdujeron en aquellos países, en cuanto les fue posible, las costumbres, leyes y administración de la metrópoli, aunque conservaron los estados generales de ambos reinos y las formas del gobierno municipal de sus ciudades, bien que rara vez fueron consultados aquéllos, y poco a poco se modificaron éstas del modo más conveniente al poder reinante (Rivas, 1999: s.p., en red).

Es decir que, por un lado, la hegemonía española trajo nuevos modelos políticos y económicos; por otro lado, no se cambió la «estructura básica» (Rivero Rodríguez, 2004: 35), esto es instituciones y leyes, aunque se tratara de tierras conquistadas. Esto se debe al hecho de que, como sugiere Enciso (2002), el reino de Nápoles pertenecía a la Europa cristiana, pero se encontraba dentro del «sistema imperial español» en forma de gobierno virreinal[9].

2.2. EL PANORAMA CULTURAL: EL PAPEL DE LOS VIRREYES EN EL AMBIENTE CORTESANO

En el siglo XIX, la crítica tenía una visión bastante negativa –o, mejor dicho, «conservadora»– del reino de Nápoles a lo largo del Seiscientos. Es verdad que, a lo largo del siglo, muchos problemas –por ejemplo, el bandolerismo, las deudas administrativas, etc.– no solo no se sanaron, sino que echaron raíces más profundas en la sociedad, difíciles de extirpar (Rivero Rodríguez, 2004). Sin embargo, esta visión ha sido ligeramente ablandada por algunos estudios de historiadores del siglo XX que se han dedicado a pormenorizar el tema: entre estos, merecen una mención los estudios de Tejada[10] que describe los primeros años del siglo XVII como la época de sus personajes más ilustres, y también los estudios de Enciso cuyas conclusiones se siguen para este trabajo.

El hecho de que no fue una época completamente oscura se explica gracias a las informaciones sobre el papel de los virreyes cuyo trabajo no se limitó a la esfera político-económica. De hecho, como dice Enciso:

---

[9] Término retomado de Enciso Alonso-Mañumer (2002: 271). Ver: ENCISO ALONSO-MAÑUMER, Isabel, «Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernandez de Castro, VII conde de Lemos», Madrid, 2002.

[10] Ver: TEJADA, Elías de, «Nápoles hispánico», *Las Españas argénteas* (1598-1621), vol. 4, 2008.

> Los virreyes fueron mecenas desde el siglo XVI. Todos ellos tuvieron esa inclinación hacia las artes y el coleccionismo, y también desarrollaron una política cultural. Hay dos dimensiones importantes para tener en cuenta: una es el coleccionismo y el mecenazgo; y otra, la política cultural. Ellos pudieron hacer acopio de sus colecciones y al mismo tiempo ser mecenas, procurando un sustento económico y protección a algunos pintores de la corte. Esto sucedió en los siglos XVI y XVII, pero fue especialmente intenso en este último (Enciso, 2021: s.p., en red).

Por tanto, la política cultural que ejercieron los virreyes españoles de Nápoles ha sido objeto de importantes estudios en el siglo XX. De hecho, es saber común que, como todos los nobles, los virreyes eran promotores de cultura y fuentes de apoyo de todo tipo de artistas.
Ante todo, hay que aclarar que la práctica del 'mecenazgo' tiene sus raíces en la cultura de la Edad Antigua y el término viene de Carlo Clinio Mecenas, un importante protector de los escritores y artistas, que vivió en la época de Augusto[11]. Luego, esta práctica adquirió formas diferentes conforme al contexto histórico y cultural en que se practicó. Por eso, Dadson (2019) indica que existían fundamentalmente dos posibles formas de mecenazgo en la época de los *Siglos de Oro*:

1) Patronazgo directo: se ejercía favoreciendo la publicación de obras u ofreciendo trabajo a escritores en la corte o en casa de algún otro noble;
2) Patronazgo indirecto: se podía ejercer ofreciendo su propia casa para realizar reuniones o teniendo el encargo de juez en las justas poéticas.

Concretamente, en el caso de Nápoles, los virreyes que viajaban a dicho territorio solían estar acompañados por un grupo de artistas previamente seleccionados por personas cercanas a la corte y al rey. Muchos artistas esperaban emprender el viaje a Italia, pero no todos lo conseguían; entre ellos, es importante recordar a Miguel de Cervantes (1547-1616) porque, aunque pueda parecer algo raro hoy en día dada su importancia, quedó excluido de ese privilegio. Es decir, los escritores afortunados que lograban obtener un puesto cercano a la monarquía eran muy pocos y, aún más raros eran aquellos que conseguían un empleo alto como el de secretario de un noble (Dadson, 2019).

Cortese (1920) comenzó un estudio pormenorizado sobre el impacto cultural de los virreyes españoles en Nápoles. A partir de estos estudios, llegó a la conclusión de que se pueden identificar principalmente dos agrupaciones: 1) hasta finales del siglo XVI; 2) desde comienzos

[11] Ver: GARCÍA, GUAL, C.: «Mecenas y escritores: tres apuntes», *Revista de Occidente* , 180, 1996, pp. 11.

del siglo XVII. El primer grupo estaría formado por virreyes que se dedicaban sobre todo al ámbito militar, es decir eran principalmente soldados; en cambio, el segundo grupo estaría formado por «mecenas cultos y refinados» (Cortese, 1965: 64). Sin embargo, es importante subrayar que estudios posteriores han demostrado que los virreyes que Cortese (1965) agrupa en el periodo anterior al siglo XVII no fueron meros soldados, sino que se dedicaron también a la promoción cultural.

En la historia de Nápoles se fueron sucediendo virreyes españoles hasta principios del siglo XVIII; en efecto, el último virrey español fue Juan Manuel Fernández Pacheco, duque de Escalona, que gobernó desde 1702 hasta 1707. Luego, el virreinato de Nápoles pasó a manos de los Carlos VI del Sacro Romano Imperio Germánico –hasta el año 1734– durante la guerra de sucesión con lo cual empezó un breve periodo de dominio austriaco. Sin embargo, a partir de 1734, se produjo otro cambio, tal como afirma Spagnoletti:

> Cuando en 1734 don Carlos de Borbón, hijo de Felipe V Rey de España y Elisabeta Farnese, logró establecerse en Nápoles expulsando a los austríacos que la gobernaron desde 1707, aquella conquista no supuso el anuncio en absoluto de una reanudación del dominio español sobre la Italia meridional. En efecto, incluso manteniendo – especialmente en los años iniciales – fuertes uniones con la corte de Madrid, la que entonces se afirmó fue una entidad política independiente que, como tal, fue reconocida por el tratado de paz de Viena de 1738 […]. Después de más de dos siglos de sumisión a potencias extranjeras (primero a España y luego, por casi veintisiete años, a Austria), un nuevo estado independiente se asomó sobre el panorama político italiano (Spagnoletti, 1997: 17-18).

Por tanto, es importante señalar la influencia que la presencia española ejerció también a nivel cultural puesto que favoreció la adaptación de elementos de su cultura, por ejemplo, elementos teatrales, motivos literarios y musicales. Guarino (2006) da un paso más en el terreno –hasta el momento muy poco conocido– de la relación cultural entre España y Nápoles. En efecto, se identifica el inicio de esta fructífera relación en 1517 cuando se publicó en Nápoles la *Propalladia* de Torres Naharro, o sea un ejemplar que muestra exactamente el teatro español del momento desde un punto de vista poético y pragmático (Guarino, 2006). Además, se considera:

> el verdadero principio de la relación tanto constante (a pesar de los elementos de discontinuidad) como problemática del teatro español con la cultura italiana y concretamente […] con las

compañías y las prácticas escénicas, los dramaturgos y el público, los empresarios teatrales y la editoría de Nápoles (Guarino, 2006: 8-9).

Esto implica que los napolitanos vinieran en contacto con un teatro que tenía parecidos teóricos con el teatro italiano, pero se distinguía por sus elementos nuevos y vanguardistas (Guarino, 2006). Además, Guarino (2006) destaca un aspecto peculiar que diferencia Nápoles de las demás zonas que sintieron el influjo de la teatralidad española «a pesar del origen complemente distinto de los espacios destinados a la representación, las compañías y los teatros serán regidos por la legislación española[12] pensada para los corrales de comedia y para las demás formas espectaculares típicas de la península ibérica» (Guarino, 2006: 14).

Guarino (2006: 9) observa que la generación de representantes como Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda, etc., tuvo, por un lado, una relación indirecta con Italia y concretamente, en el caso que aquí nos interesa, con Nápoles; por otro lado, fue una relación que él define «intensa» puesto que sus obras están repletas de elementos de los ambientes y de la literatura italiana. Sin embargo, este periodo es anterior al periodo en el que se centra este trabajo; por eso, es más pertinente lo que viene a continuación: «una generación ligeramente más tardía de escritores valencianos volverá a tener una experiencia directa de Italia y probablemente también de Nápoles». Esta generación abarca los últimos años del siglo XVI y principios del siglo XVII. De hecho, en 1610 viaja a Nápoles el sobrino y yerno del duque de Lerma (don Pedro Fernández de Castro y Andrade) y se lleva consigo una corte de escritores entre los que se encuentra alguna ausencia sangrante (que se comentará más adelante), junto con ciertas presencias sorprendentes como la de Mira de Amescua.

2.2.1. La casa de los Lermas y los Lemos entre Madrid y Nápoles

Poco a poco, Madrid conoció un desarrollo muy grande y se convirtió en el centro de la corte y, a nivel cultural, de la actividad literaria. Como afirma García García (2007: 10), la corte tenía diferentes funciones en la vida de la ciudad puesto que, ante todo, era el lugar donde «se negociaban oficios, mercedes, honores y privilegios» y se podía conocer bien a los más

[12] Cotticelli explica que la legislación española – que se había difundido en la ciudad de Nápoles en las últimas décadas del siglo XVI – se basaba en el «ius representandi» (2020: 743) para reglamentar las actividades teatrales y en el «ius prohibendi» para que un ente pudiera rescatar un elevado porcentaje de las recaudaciones de las representaciones públicas (2020: 747). Ver: COTTICELLI, Francesco, «Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli», en *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, ed. F. Cotticelli, P. Maione, Napoli, Turchini, 2020, I, pp.737-818.

influyentes de la ciudad bien personas que venían de otras partes. Además, era un lugar estratégico desde el punto de vista cultural puesto que «también ofrecía a poetas y escritores un mercado en el que sus creaciones podían convertirse en premios y beneficios, que les sirvieron a menudo para granjearse la amistad o el amparo de nobles y eclesiásticos influyentes» (García García, 2007: 10).

En efecto, la ciudad pululaba de escritores que esperaban publicar sus obras y triunfar en el ambiente cercano a la corte. Por tanto, hay que imaginar lo atractiva que se percibía la presencia de nobles mecenas en este contexto:

> Para la primera década del siglo XVII Madrid tenía un número ingente de impresores y demás oficiales del libro; la presencia de tantos nobles –posibles mecenas– y de los medios para imprimir y diseminar sus obras hizo que Madrid actuara como imán para escritores venidos del resto del país (Dadson, 2019: 371).

Uno de los mayores mecenas de escritores en los primeros años del siglo XVII fue el duque de Lerma que, de acuerdo con lo que dice Dadson (2019), tuvo un papel muy importante en el desarrollo de la Corte. En efecto, Felipe III (1578-1621) –que estaba esperando su momento para ser rey[13]– quedó capturado por la fidelidad y el apoyo que le demostraba; de ahí que lo nombrara valido en 1599. Por tanto, hacia finales del XVI y principios del XVII, Lerma fue adquiriendo poder en diferentes ámbitos seleccionando nuevos consejeros, que él mismo consideraba fiables y con los que podía enlazar amistades y alianzas, y eliminando a otros que no quería cerca de la corte y del rey (Enciso Alonso-Muñumer, 2002). En efecto, en relación con esto, García García observa:

> Lerma y su primogénito comparten eventualmente el valimiento de Felipe III, actuando cada cual como mano derecha (Lerma), que colabora con prudencia y sabiduría en las tareas y despacho, y como mano izquierda (Uceda), ayudando en las indisposiciones de su anciano padre y reforzando a diario la parte afectiva y emocional del apoyo al soberano y la familia real incluyendo la actividad festiva y ceremonial (2020: 400)[14].

[13] Su reinado empieza en 1598 y gobierna hasta su muerte en 1621.

[14] «Nació en el seno del poderoso linaje de los Sandovales, siendo el cuarto hijo del matrimonio constituido por Catalina de la Cerda y Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, V conde de Denia, I marqués de Cea, I conde de Ampudia, V conde de Lerma y I duque de Lerma, gran valido de Felipe III». Ver: PÉREZ MARCOS, Regina María, «Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, s.p., en red: https://dbe.rah.es/biografias/7483/cristobal-gomez-de-sandoval-y-rojas

Su objetivo era que el rey tuviese momentos de ocio y diversión para alejarse de las funciones monárquicas y del afán por el poder y por gobernar. Esto se pone en relación, por un lado, con el papel reservado a los nobles en la organización de los rituales festivos; y, por otro lado, con el entusiasmo de la sociedad del momento por las fiestas porque, como observa Martínez Hernández, se trataba de una sociedad que recurría al entretenimiento y a la diversión no tanto por una finalidad política, sino simplemente porque «necesitaba evadirse de una cotidianeidad aburrida y de otros problemas graves» (2009: 146). Al fin y al cabo, este concepto está avalado también por Santo Tomás de Aquino puesto que, según su filosofía, el hombre necesita momentos de esparcimiento y de ausencia del trabajo[15].

En el ámbito cortesano, sobre todo, el momento más áureo de las fiestas se da a lo largo del siglo XVII. A partir de ahí, le resultó sencillo a la Monarquía hispana extender su influencia y su gusto por los rituales festivos al resto de las cortes europeas (Martínez Hernández, 2009).

Cuando se nombró virrey a don Fernando Ruiz de Castro (VI conde de Lemos y cuñado del duque de Lerma) se da ese cambio que llevó a Cortese (1920) a dividir el fenómeno de la presencia de los virreyes en dos grupos principales, tal como se ha ilustrado en la página anterior. Efectivamente, Palos Peñarroya (2005: 127) dice que el VI conde de Lemos fue «uno de los exponentes más genuinos de la nueva jornada de gobernantes que en 1599 había accedido a las principales responsabilidades de la monarquía». Esto ya había sido explicado de manera detallada por Enciso:

> Los Lemos, habían estrechado lazos matrimoniales con Lerma, y serían los primeros en notar esta mutabilidad, incierta para unos, provechosa para otros. De hecho, tras el matrimonio del que sería VII conde de Lemos, Pedro de Castro, con la hija de Lerma, Catalina de la Cerda, el primogénito de Fernando de Castro consigue ser nombrado gentilhombre de la Cámara, pero más suculento era el cargo que le esperaba al VI conde, el tan preciado virreinato de Nápoles (Enciso Alonso-Muñumer, 2002: 70).

Antes de viajar a Nápoles, se fue con su familia a Valencia para participar en los festejos organizados por el duque de Lerma para la reina de Visaroz. Es importante que estuviese presente durante las celebraciones y, sobre todo, que participara activamente en los festejos porque, de esa forma, tuvo la oportunidad de mostrar al público cortesano su posición política (Enciso Alonso-Muñumer, 2002). De hecho:

[15] Ver: PELÁEZ MARTIN, Julio F., «Ocio y contemplación en Santo Tomas de Aquino», Pamplona, 2009.

> los Lemos fueron unos grandes promotores y mecenas de la cultura, una inclinación que compartían con los nobles de su época, pero que el linaje utilizó para su propio beneficio político, sobre todo en los dominios italianos, donde pudieron utilizar el ingenio de escritores y artistas para dejar su impronta como gobernantes, a la vez que favorecían la consolidación de la Monarquía hispánica en aquellos territorios (Enciso Alonso-Muñumer, 2002: 00).

Después, fue Cabrera de Córdoba (*Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614: publicadas de Real Orden*, 1857: 4) quien dio la noticia de la partida del conde de Lemos hacia Nápoles el 16 de enero de 1599 en Madrid: «El cardenal de Sevilla partirá delante con el conde de Lemos, que ha de pasar á Italia por visorey de Nápoles»[16]. En efecto, Fernando Ruiz de Castro llegó a dicha ciudad junto con su familia a mediados de octubre de 1599. El hecho de que su llegada fue bien recibida en Nápoles queda demostrado en los escritos de Giannone (1823) que describe el estado de exaltación y alegría de los napolitanos nada más desembarcar.

En general, Nápoles fue un descubrimiento muy importante para los condes de Lemos porque les permitió ampliar sus conocimientos culturales y la corte pronto empezó a ser visitada por escritores, autores, artistas de vario género. Por tanto, pese a las dificultades que debieron afrontar a lo largo del mandato como virrey, no cabe duda de que la temporada en Italia fue muy enriquecedora en el ámbito político y, aún más importante, en la esfera pública y cultural (Quondam, 1975). Todo esto ocurre durante un periodo relativamente breve puesto que el virreinato de Fernando de Lemos dura solo dos años (1599-1601), pero tuvo cierta importancia en Nápoles porque aportó varias modificaciones en el sistema jurídico y político. Tras su muerte, le sucedió en el cargo su hijo (Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos) que no fue muy activo en el mundo cultural.

En el año 1603, hubo un momento de hostilidad en el ambiente cercano a la Corte madrileña porque hay dos contendientes que intentan ganarse la atención del monarca del momento, Felipe III. Sin embargo, al final, Juan Alfonso Pimentel (V duque de Benavente) consigue heredar el cargo de virrey, con lo cual los Lemos tendrían que esperar varios años hasta recuperar el gobierno del virreinato. Por tanto, en el año 1603 llegó a Italia con la que ya era su segunda mujer, Mencía de Requesens Zúñiga; sin embargo, no pudo entrar a Nápoles porque todavía se debían concluir los trámites para el traspaso de poder y, por tanto, esperaron en Gaeta. De allí, según relata Jusep Renao, harían una parada en Pozzuoli y, luego, llegarían

[16] Ver: CABRERA DE CÓRDOBA, L.: *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, ed. R. García Cárcel, Junta de Castilla y León, 1997.

al puerto de Nápoles de manera bastante fastuosa y recibieron muchos ceremoniales. Además, como querría estar a la altura de su predecesor jugó un papel muy importante en la administración de la justicia contra el fenómeno del bandolerismo y la connivencia de nobles y eclesiásticos (Orueta, 2024). En julio de 1610, Juan Alfonso Pimentel regresaba a Madrid. El VII conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, le sustituiría en el gobierno de Nápoles y, de acuerdo con Candelas Colondrón (2024), quizás sea el personaje más destacable en el contexto de gran expansión de la cultura hispánica que se dio a principios del siglo XVII. En efecto, este virrey lleva a cabo un programa de acción reformadora, cuyos resultados se aprecian sobre todo en el ámbito cultural: «per la prima volta ci si trova di fronte a un'organica elaborazione d'un disegno di politica culturale, che afronta i problemi d'una gestione unitaria delle varie componente delle istituzioni intellettuali napoletane» (Galasso, 1992: 247). Además, este virreinato es muy importante para los objetivos de este trabajo puesto que coincide la llegada e ida de Nápoles de este virrey coincide con la estancia del dramaturgo español Antonio Mira de Amescua. Además, Tejada lo define como el mejor mecenas que gobernó en el reino de Nápoles[17] y, como observa Luis de Orueta (2024), su grandeza queda reflejada en las dedicatorias que aparecen en diferentes libros maestros. Por ejemplo, se puede hallar su nombre en las primeras páginas de la segunda parte del *Quijote* (1615) de Cervantes, como destinatario de la dedicatoria; y también en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617).

2.2.2. EL VIAJE A NÁPOLES DEL CONDE DE LEMOS

Este virrey quería llevarse a Nápoles un círculo de hombres de letras para su corte, pero no era inmediato obtener este privilegio. En efecto, fueron muchos los artistas (músicos, poetas y autores de teatro) que deseaban formar parte de su séquito para acompañarle durante su estancia; entre ellos figuraban nombres importantes como Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Cervantes y había también otros que gozaban de menor fama hoy como Mira de Amescua o los hermanos Argensola. Estos últimos consiguieron entrar en el círculo del duque de Lerma y, consecuentemente, el apoyo del rey y fueron encargados de seleccionar a los demás eruditos que acompañarían al conde de Lemos:

[17] «A lo largo de su milenaria historia no ha conocido Nápoles mecenas equiparable al virrey don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos». Ver: TEJADA, F. Elías de, *Nápoles hispánico. Las Españas argénteas (1598-1621)*, Ediciones Montejurra, 1961, vol. 4, pp. 24.

> No es de extrañar, pues, que, por su profundo enraizamiento en la propia red clientelar y por su indudable valía intelectual, en 1608, al ser designado virrey de Nápoles, Lemos incluyese a los Argensola entre sus servidores más confidentes y les diese puestos de responsabilidad en el gobierno de aquel reino (Gascón Pérez, 2012: 1695).

Un episodio conocido por los aspectos negativos es que la elección fue problemática: faltan, porque se lamentan de ello, Góngora (Soneto XI, 1614[18]) y Cervantes, quien quedó profundamente marcado por este acontecimiento. De ahí que escribiera *El viaje al Parnaso*[19] donde expresa «con un sentimiento de pena y de nostalgia» su desencanto y amargura por no figurar entre los escogidos (Cirillo, 1995: 68). Sin embargo, despierta curiosidad que entre los elegidos aparezca el nombre de Mira de Amescua; éste fue sugerido por los hermanos Argensola quienes, por su parte, tenían un poder y una cercanía al rey tal que estaba dispuesto a acoger a todos los autores que le sugiriesen (Luis de Orueta, 2024).

De todas formas, lo que queda claro es que siendo virrey el conde de Lemos aportó mucho a la ciudad partenopea desde el punto de vista cultural e intelectual. Por ejemplo, como sugiere Luis de Orueta (2024: 192), las dos academias literarias de la ciudad (la Pontaniana y la de los Ociosos) se convirtieron en lugares donde «primaba la presencia de los patrocinadores, las laudas hiperbólicas de los autores y las apariciones en comedias jocosas de actores espontáneos». Los patrocinadores y nobles que acudían eran tantos que el mismo conde de Lemos visitaba frecuentemente estos sitios literarios napolitanos y «tenía a gala la escritura de obras de teatro o de prosa satírica» (Candelas Colodrón, 2024: 72). En relación con esto, hay que recordar que el objetivo del conde de Lemos fue principalmente aportar en la Nápoles virreinal diferentes tipos de obras que la enriquecieran desde el punto de vista artístico y urbanístico (Candelas Colodrón, 2024); por ejemplo:

> La conversión […] de las caballerizas en universidad se ha interpretado como metáfora de la concepción ilustrada del virrey. Aunque las labores de reforma del Palazzo Reale habían comenzado con el primer conde de Lemos y el conde de Benavente, Lemos mandó llamar a Domenico Fontana para que emprendiera una ambiciosa edificación para dar cobijo a la creciente burocracia áulica y para dar una correspondencia espacial a la consolidación y centralización de un poder que, aunque delegado de la dinastía hispánica, debería jugar un papel destacado en el desarrollo de la ciudad. […]. Pero quizá su mayor aportación para el desarrollo de la literatura sea

[18] GÓNGORA, Luis de, *Sonetos*, ed. J.M. Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
[19] Este episodio lo marcó tan profundamente que escribió una obra donde imagina su viaje a Nápoles. Ver: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El viaje al Parnaso*, ed. A.J. Sáez, Madrid, 2016.

su implicación en el nacimiento de la Accademia degli Oziosi […]. Los pormenores de esta academia son muy conocidos y su influencia en la vida cultural de Nápoles es indiscutible (Candelas Colondrón, 2024: 72).

Todo esto se explica a raíz del proyecto que tenía el conde de Lemos, esto es imponer la supremacía española; en efecto, como sugiere Quondam (1975), prueba de ello es que Lemos no solo se empeñó en rodear su corte de personalidades ilustres de la literatura española y comisionar obras figurativas para promover el relanzamiento de las actividades artísticas sino que se dedicó a intervenir en la realización de aparatos para la realización de fiestas civiles y religiosas cuya importancia ideológica fue sobresaliente.

Sin embargo, a finales del año 1616 el virrey tuvo que abandonar Nápoles porque había un clima muy tenso en la corte madrileña donde, por un lado, estaban los partidarios de la política pacifista de Lerma y, por otro lado, estaban los que querían seguir con las guerras en Europa y que defendían el nuevo valido, hijo del anterior, el duque de Uceda. Por tanto, como los condes de Lemos estaban unida a la fortuna del duque de Lerma, don Pedro se fue de Nápoles el 8 de julio de 1616 para tratar de evitar con su prestigio la inminente caída de Lerma. Seguramente, este es el motivo por el que se documenta el regreso de Mira de Amescua a España en el año 1616.

2.3. LA LLEGADA DEL TEATRO ESPAÑOL AL REINO DE NÁPOLES: CONTACTOS E INFLUENCIAS

En el panorama teatral del siglo XVII, España estaba viviendo uno de sus momentos más altos y el modelo dominante era el de la *Comedia Nueva*: «a principio del siglo XVII, y tras casi dos décadas de práctica escénica, la revolución de la *Comedia nueva* se ha consolidado. Entre sus partidarios es frecuente una actitud eufórica, la de vivir en un momento de esplendor cultural, del que el teatro proporciona la mejor muestra»[20].

Dado que las compañías teatrales ya se habían profesionalizado, el teatro español empezó a salir de los confines peninsulares. En efecto, casi toda Italia experimentaron la presencia del teatro español, aunque hubo ciudades en las que este fenómeno se apreció con mayor intensidad[21]. Concretamente, en ese momento, Nápoles –al formar parte de la corona– se

[20] Ver: OLEZA, Joan, ANTONUCCI, Fausta, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», en *Rilce*, vol.29, n°3, 2013, pp. 689-741.
[21] Ver: TEDESCO, Anna, «Teatro del siglo de oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance», en *Criticón*, 116, 2012, pp.113-135.

convirtió en un destino muy buscado por los intelectuales; por tanto, muchos autores empezaron a desplazarse a Italia con sus compañías teatrales. Está claro que este fenómeno tuvo un fuerte impacto en el panorama teatral local y se engendraron fenómenos de comunión. En efecto, se han llevado a cabo estudios que demuestran que el teatro español ejerció su influencia en el napolitano tanto en términos de elección temática como en términos de elección estilística; sin embargo, como dice Vuelta García (2021: 125), los textos «se tenían que adecuar al nuevo 'formato teatral'». Por tanto, aquellos que formaban parte del repertorio de las compañías teatrales españolas muchas veces se sometían a unas modificaciones para adaptarse a los gustos del público.

Además, los aspectos que favorecieron la llegada del modelo español a Italia fueron principalmente dos. En primer lugar, el teatro era itinerante, es decir que las compañías teatrales se desplazaban de un lugar a otro para poner en escena su repertorio; en segundo lugar, los textos impresos habían empezado a circular con gran facilidad. De ahí que se intensificaran los contactos entre estos países que se encontraban bajo el dominio de la misma corona. En efecto, las compañías españolas «se aliaron pronto con las italianas formando compañías mixtas y recorriendo los teatros públicos de la península» (Vuelta García, 2021: 151).

La historia de las relaciones entre el Nápoles y el teatro español depende del momento histórico y cultural al que se hace referencia. De hecho, tras un periodo de intensa conexión entre estas dos partes marcado por la presencia de grandes autores y dramaturgos españoles en el reino partenopeo, a partir del año 1616 –fecha que coincide con el final del virreinato de Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1610-1616)– empieza un periodo en el que solo se registra la presencia de «dramaturgos menores» (Guarino, 2006: 14). De acuerdo con la teoría de Muto (2001), la razón de la progresiva debilitación de la relación entre las compañías españolas y el reino de Nápoles se explica teniendo en cuenta, por un lado, con «la consolidación definitiva de Madrid como epicentro de la producción dramática española y, por otro lado, con la progresiva pérdida de atracción de la corte virreinal napolitana como destino para los literatos»[22].

Sin embargo, quedan testimonios de la prosecución de esta relación a nivel teatral en varios manuscritos que se encuentran en archivos y en bibliotecas y, como indica Guarino (2006), algunos todavía quedan por analizar.

[22] Ver: MUTO, Giovanni, «Testimonianze sulla società di corte napoletana del secondo cinquecento», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, 2001, pp. 67-85. En GUARINO, Augusto, «Napoles y el teatro espanol del Siglo de Oro. Una primera aproximación», en *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, ed. L'Orientale, XLVIII, 1, 2006, pp. 1-18.

2.3.1. Las compañías profesionales españoles en Italia en la primera mitad del Seiscientos

La investigación que se ha llevado a cabo para la realización de este trabajo tuvo como punto de partida una búsqueda en las entradas del DICAT[23] que en este caso han proporcionado informaciones relevantes acerca de la presencia y de la estancia más o menos prolongada de las compañías profesionales españolas en el reino de Nápoles.

La idea de partida era trazar una historia de las supuestas compañías que se quedaron y trabajaron en el reino de Nápoles; sin embargo, al analizar las entradas, se ha decidido utilizar el análisis como marco teórico y contextual para dar a entender el fenómeno que imperaba en ese periodo, es decir los movimientos de los profesionales españoles hacia Italia y, en este caso, su permanencia en el virreinato partenopeo. Por tanto, aunque puede que haya más documentos por descubrir, a partir de las entradas actuales que se han extraído de la base de datos (DICAT, 2024: s.d., en red), se puede rastrear la presencia de las compañías españolas en Nápoles en un periodo de la primera mitad del siglo XVII, más precisamente en los años posteriores a 1620 porque, como dice Cotticelli (2020: 768), «il vero fattore dirompente nella capitale è la presenza pressoché costante, a partire dagli anni Venti, di compagnie spagnole».

El primer autor de comedias de los que se tiene documentada la llegada y sucesiva estancia en el reino de Nápoles es Francisco de León. A partir de los documentos que se conservan, se sabe que llegó en 1620 con una compañía de actores formada por diez representantes:

> En septiembre llegó a Nápoles la compañía de Francisco de León, de la que formaban parte Pedro de Osorio y su mujer Sebastiana Vázquez, Bartolomé Manzán con su mujer Juana Gurreta, Pedro de Salines con su mujer Antonia de Ávila, Francisco de Marín, Jaime Salvador, Miguel Morales y Jaime Torres (DICAT, s.v., «Francisco de León»).

Sin embargo, parece que, nada más llegar a Nápoles, los actores de su compañía se unieron a la de Sancho de Paz «que ya se encontraba en Nápoles al menos desde agosto de este año, y juntos representaron en el Teatro de Nápoles entre 1620 y 1621» (DICAT, s.v. «Sancho de Paz»). En efecto, en la fuente de la que se extrae este dato, esto es el documento de formación

[23] Ferrer Valls, Teresa et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), s.p., en red: https://dicat.uv.es

de la compañía de Sancho de Paz (fechado el 8 de octubre de 1620), no se menciona la presencia de Francisco de León; por tanto, se deduce «que se formó una especie de compañía con los actores de ambas, pero no con León» (DICAT, s.v. «Sancho de Paz»). A partir de esa suerte de exclusión, se puede explicar la reclamación de Francisco de León en 1621:

> En marzo de este año el autor Francisco de León, que se encontraba en Nápoles junto con su mujer María de los Ángeles, Agustín Martínez, Pedro de Castillo, Antonio Victorio, y la bailarina Ana Castañeda (Pro, 83-84), elevó una reclamación al nuevo Virrey de Nápoles, el Cardenal Zapata, afirmando ser el autor "más antiguo que hay en este Reyno y tener compañía hecha de representantes españoles", y que Sancho de Paz le había "hecho desación de la [compañía] que tenía en esta ciudad", por todo lo cual solicitaba que se le concediese autorización para representar en exclusiva en el teatro de la ciudad. El 26 de marzo el Virrey ordenó, a favor de Francisco de León, que "ningún otro español pueda representar en esta ciudad, y esto se observe sin embargo de qualquiera orden que haya en contrario" (Cr, 58) (DICAT, s.v. «Francisco de León»).

Esta reclamación que movió ante el virrey dio el fruto esperado, pues Sancho de Paz le devolvió los representantes de su compañía; de ahí que se conserve un contrato fechado el 20 de abril de 1621 mediante el que alquila la "stanza" de San Giovanni dei Fiorentini por dos meses (del 17 de abril al 17 de junio) para representar con su compañía. Además, es interesante mencionar que, según la hipótesis que mueve Prota-Giurleo, en el año 1624, tanto Francisco de León como Sancho de Paz estaban representando en Nápoles: el primero seguía en el teatro previamente mencionado, mientras que el segundo representaba en el San Bartolomeo. A esto se añade también la información proporcionada por una escritura, fechada el 30 de julio del mismo año, que lleva a suponer que «el Duque de Alba, virrey de Nápoles, dio una fiesta en Posillipo, en la que se representó una comedia española, según la hipótesis de Prota-Giurleo, la tuvo que representar, bien la compañía de Sancho de Paz, bien la de Francisco de León» (DICAT, s.v. «Francisco de León»). Después, se conserva una serie de contratos que se remontan al año 1628 mediante los cuales se sabe que varios actores (ver: tabla 1. en apéndice) se comprometieron a representar en la compañía de este autor de comedias. Obviamente no hay que olvidar la característica principal de las compañías teatrales de la época, esto es su carácter itinerante. Por tanto, no se puede afirmar a ciencia cierta si permanecieron en Nápoles o se movieron durante los dos años establecidos por contrato para representar en otras ciudades. De todas formas, de momento no se tiene constancia de otros datos y lo único que se sabe es que el susodicho acuerdo caducaría en 1630. A partir de entonces, queda un vacío temporal puesto

que el siguiente dato se conserva se remonta al año 1635 cuando «el 2 de junio, mientras el autor Francisco de León estaba representando en Sulmona, su mujer, María de los Ángeles, estando muy enferma en Nápoles, hizo testamento, dejando como único heredero a su marido» (DICAT, s.v. «Francisco de León»). Se trata del último dato que permite trazar los movimientos de este autor de comedias puesto que en el DICAT aparece como dudosa la identificación de un autor homónimo cuya presencia se hallaba en Madrid en los años 1638, 1641 y 1642. De ahí que sería conveniente llevar a cabo una labor de investigación en los archivos italianos para ver si se pueden extraer más datos y arrojar luz sobre el tema.

Como se ha mencionado a Sancho de Paz, cabe señalar que se desconoce la fecha exacta de su llegada a Nápoles puesto que se conservan datos del año 1618 que documentan su presencia en Valencia, cuando representó «diecinueve veces el entremés de *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, como se deduce de lo afirmado por el propio Sancho de Paz al publicarlo este mismo año. No indica las fechas exactas de representación» (DICAT, s.v. «Sancho de Paz»). Luego, hay un vacío temporal puesto que, como se ha dicho, su presencia se halla en Nápoles en 1620; es más:

> Según U. Prota-Giurleo, Sancho de Paz se encontraba en Nápoles con su compañía de la que formaban parte su mujer, Jumara de Sayas, primera dama, Beatriz de Guzmán, bailarina, Juana Ana, Francisco de Valencia y Jaime Pelicer —quien según Prota-Giurleo murió el 6 de agosto de 1620, por lo que la compañía debió llegar con anterioridad a esta fecha— (DICAT, s.v., «Sancho de Paz»)

Es decir, pese a que una vez más no se puede establecer la fecha exacta en la que el autor llega a la ciudad virreinal, por lo visto, su compañía teatral tuvo una vida teatral activa. Se conserva documentación que se relaciona con él hasta 1630 porque, después, hay otro lapso temporal (1630-1639); es decir, no se conservan datos que prueben ni su presencia ni su actividad por nueve años. En efecto, solo hay una carta de documentación que prueba su traslado a una ciudad en el norte de Italia, Módena, donde durante un tiempo sigue representando su repertorio. Esto se podría explicar a raíz de que, como se ha dicho previamente, en esa época el teatro tenía un carácter itinerante, con lo cual era costumbre para las compañías cambiar de sitio después de una cierta temporada para volver a representar el mismo repertorio y seguir teniendo éxito.

Otra figura que también hay que mencionar en relación con este contexto es Pedro de Osorio, autor y actor que tuvo una vida dinámica en el mundo teatral. En efecto, después de

llegar a Nápoles como miembro de la compañía de Francisco de León, pasa a incorporarse en la de otra figura emblemática en este periodo, Sancho de Paz. Está documentado que, tras haber trabajado tanto en su compañía como en la de Francisco de León, en 1625 Pedro de Osorio decidió formar una compañía conjunta con otro autor de comedias, Gregorio Laredo:

> consta un contrato, fechado en Nápoles el mismo 21 de octubre, mediante el cual Pedro Osorio y Gregorio Laredo, autores de comedias, se comprometieron a representar durante dos meses en la *stanza* de San Bartolomeo […]. El 23 de diciembre de este año, la compañía de Gregorio Laredo y Pedro Osorio se trasladó a la "stanza" de San Giovanni dei Fiorentini de Nápoles, en donde representó hasta el último día de Carnaval de 1626 (DICAT, s.v., «Pedro de Osorio»)

Después de este dato, no se conservan otras noticias en cuanto a la actividad de este autor. Por tanto, no se sabe si volvió a España o se quedó un tiempo más en el virreinato.

En cuanto a Gregorio Laredo, se desconoce la fecha de su llegada a Nápoles puesto que el primer documento que señala su presencia en dicha ciudad –el libro de bautismo de la parroquia de San Giuseppe Maggiore– se remonta al año 1622. En ese año, según afirma Prota-Giurleo, formaba parte de la compañía de Francisco López junto con su mujer Catalina Hernández (DICAT, s.v. «Gregorio Laredo»). Después, se sabe que en 1623 trabajó durante un tiempo en la compañía de Sancho de Paz; pero, como este último disolvió la compañía aquel mismo año, formó una propia con Pedro Osorio, tal como se ha comentado previamente. Evidentemente la colaboración entre los dos autores de comedias acaba pronto puesto que en 1627:

> Consta una escritura, fechada en Nápoles el 26 de agosto de este año, por la que Gregorio de Laredo y su mujer Catalina Hernández se comprometían a trabajar en la compañía de los autores Sancho de Paz (q. v.) y su mujer Jumara de Sayas desde aquel día 26 de agosto hasta el 7 de marzo de 1628 y desde el 4 de abril de 1628 hasta el 27 de febrero de 1629, obligándose a representar todas las partes que los autores les ordenaran, recibiendo por ello 5 rs. de parte cada uno (Pro, 97-98) (DICAT, s.v., «Gregorio Laredo»).

La siguiente noticia se remonta a 1630 cuando:

> «representó en Nápoles con su compañía, de la que formaban parte su mujer Catalina Hernández y los actores Pedro Sánchez [Vaquero], Felipe de Velasco, Cristóbal de Modarra, Pedro Jerónimo Enríquez, Agustín de Torres, Alonso de San Martín y su mujer Micaela de los Ríos, Fulgencio

Arteaga, Vicente Lucas y su mujer María Rodríguez, y Alonso de Villafagua» (DICAT, s.v., «Gregorio Laredo»)

Es decir, Gregorio Laredo formó una compañía propia cuya presencia en Nápoles se rastrea hasta 1632. Luego, queda un vacío temporal hasta 1635, año en que se supone su actividad en España[24]:

Según López Martínez, en fecha que no precisa, entre 1634 y 1635, representaron en Sevilla varias compañías, entre las cuales menciona a la de Salvador de Lara y su mujer María Candau, compañía de la que formaba parte el actor Gregorio Landero [sic, ¿por "Laredo"?]. Según el citado investigador, la compañía se trasladó luego a Sanlúcar de Barrameda (LM, 91) —aunque López Martínez no indica la fecha concreta, nos parece que podría tratarse de 1635, año en que sabemos por otras fuentes que la compañía de Salvador Lara representó en Sevilla— (DICAT, s.v., «Gregorio Laredo»)

Sin embargo, por el momento, no se ha encontrado más documentación ni tampoco se conoce la fecha de su muerte. Puede ser que volviera a Nápoles en algún momento volvió a Nápoles puesto que se conserva un contrato fechado el 3 de abril de 1642 en el que figuran entre los miembros de la compañía de Roque de Figueroa su mujer (Catalina Hernández), ya viuda, y su hija (María Laredo); pero obviamente hay que ser cauteloso porque se trata de una suposición que no se puede interpretar como ciencia cierta.

Luego, otro autor de comedias de quien se tiene documentada la presencia y la actividad en Nápoles es Baltasar de Barrios. Seguramente, debió trabajar –por lo menos en principio– en la compañía de Francisco de León; en efecto, se recoge la siguiente información del año 1621:

En el expediente formado para el matrimonio que contrajo Baltasar de Barrios en la iglesia de Santa Anna di Palazzo de Nápoles el 5 de junio de este año, con la "bailarina" Ana Castañeda, viuda, y miembro de la compañía de Francisco de León, se da cuenta de que Baltasar de Barrios era, como se ha indicado arriba, de origen español, natural de la "Cittá di Sanoya" (DICAT, s.v., «Baltasar de Barrios»)

Por tanto, se entiende que al principio el autor formó parte de la compañía de Francisco de León, quien había llegado poco antes (1620) en el virreino partenopeo. Sin embargo, se tiene

[24] Si bien aparezca con el nombre de Gregorio Landero, en el DICAT aparece en la entrada de Gregorio Laredo con lo cual es muy probable se trata de un error en la ortografía del nombre.

también noticia –gracias a un contrato, fechado en Nápoles el 9 de septiembre de 1621– de que se separó enseguida de esta compañía y formó una propia:

> consta un contrato, fechado en Nápoles el 9 de septiembre, entre el autor Baltasar de Barrios y Vincenzo Capece, arrendador de "la stanza" de San Giovanni dei Fiorentini, por el que alquilaba dicho teatro a la compañía de Barrios desde el día de la fecha de esta escritura hasta el último día de Carnaval de 1622. Formaban parte de la compañía, entre otros actores cuyos nombres se desconocen, Bartolomé Manzán [o Manzano] y su mujer Juana Gurreta, Jaime Salvador, Antonio Victorio y Antonio de Melo (DICAT, s.v., «Baltasar de Barrios»)

Luego, se conservan datos sobre algunos autores de comedias que, si bien escasos, se pueden considerar relevantes; por tanto, se irán mencionando a continuación. Gian Gerónimo Favella fue autor de comedias cuyo nombre aparece en una escritura fechada en Nápoles en 1628 cuando formó su compañía, en la que trabajaban «su mujer Salomé Antonazzoni y los actores Onofrio Gagliardo y Ottavio Sacco, para representar desde el 23 de abril hasta el último día de Carnaval de 1629, tanto en Nápoles como en cualquier otro lugar de Italia» (DICAT, s.v. «Gian Geronimo Favella»). En cambio, sobre Juan Jerónimo de Heredia perfilan datos muy borrosos puesto que solo se conservan unos datos sobre su supuesta mujer, María de Heredia, que:

> Sabemos, gracias a las noticias aportadas por B. Croce, que María de Heredia se encontraba entre las actrices que acudieron a representar al Teatro dei Fiorentini de Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII, aunque Croce no precisa más la fecha, y que en dicho Teatro hizo primeras damas en la compañía de su marido, ¿Juan Jerónimo de Heredia? (Cr, 105) (DICAT, s.v., «Juan Jerónimo de Heredia»)

Es decir, se puede suponer que trabajó en una supuesta compañía de su marido en la segunda mitad del siglo XVII (DICAT, «Juan Jerónimo de Heredia»). Luego, aparece el nombre de Francisco Hernández (o Fernández) Galindo, autor de comedias documentado en España hasta 1623 y, tras unos años huecos de datos, se vuelve a hallar se presencia en Nápoles (1626). Según las fuentes, alquiló una *stanza* del San Bartolomeo para representar hasta el último día de Carnaval de 1627. Además, las cuentas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela afirman que «"recevimos del autor [¿Francisco Fernández?] Galindo de limosna 25 reales."», dato que, por lo visto, se remonta, a los años 1630 y 1631 (DICAT, s.v., «Francisco Hernández

o Fernández Galindo»). En este listado, figura también Adrián López, autor de comedias que, por lo visto, tuvo una compañía en Nápoles (Teatro dei Fiorentini) que, sin embargo, «se deshizo a los pocos meses de llegar por fallecer el autor» (DICAT, s.v., «Adrián López»). En cuanto a Francisco Malhelo, en cambio, solo se supone que pudo representar en Nápoles con su compañía en 1630 (DICAT, s.v., «Francisco Malhelo»). Por su parte, Juan Ruiz ('Copete') fue un autor de comedias cuya presencia está documentada en España a partir de 1684; sin embargo, «según la Genealogía, […] se casó con una criada de la comedia apodada 'Siete Virguillos', de la que enviudó estando en Nápoles como autor de comedias» (DICAT, s.v., «Juan Ruíz»). Además, la misma fuente sugiere que «a la muerte del rey Felipe IV (1665), cuando se prohibieron las representaciones por el luto oficial, Juan Ruiz 'Copete', Melchor de Torres y otros […] se alistaron en la compañía militar de don Nicolás de Peralta […] y con ella fueron de Barcelona a Nápoles. Cuando se volvieron a permitir las representaciones en Nápoles, 'Copete' y sus compañeros formaron una compañía teatral y actuaron en esta ciudad y otros lugares de Italia» (DICAT, s.v., «Juan Ruíz»). Sin embargo, no se mencionan ni las fechas ni los nombres de los lugares en que representaron. Por tanto, no se conservan noticias ciertas anteriores a 1684, pero parece que trabajó como autor de comedias en Nápoles. Relacionado con Juan Ruíz, aparece Melchor de Torres ('Gargolla') quien formó en Nápoles una compañía teatral junto con sus compañeros «para representar en esta ciudad y en otras de Italia» (DICAT, s.v., «Melchor de Torres»). Además, figura Agustín Velázquez en los libros del Ospedale degl'Incurabili «en fecha que no se indica, pero posterior al 3 de diciembre de 1583» (DICAT, s.v., «Agustín Velázquez»); de ahí que Croce sugiera que pudo ser uno de los primeros autores de comedias españoles que representaron en Nápoles. Finalmente, se deduce una estancia en Nápoles de José Verdugo a partir de la Genealogía que «se refiere, sin precisar las fechas, a diferentes personas que fueron miembros de su compañía: así, afirma que Juan Fernández 'el Rubio' estuvo en Nápoles con José Verdugo representando galanes (G, 436)» (DICAT, s.v., «José Verdugo»).

Entre los autores o posibles autores que se han introducido en el listado, cabe señalar que la compañía de Melchor de Torres representó varias comedias en Valladolid en el año 1687; entre ellas figura *El esclavo del demonio*, comedia atribuida a Mira de Amescua (DICAT «Melchor de Torres»). Por tanto, como las compañías eran itinerantes y utilizaban el mismo repertorio en ciudades diferentes, no se puede descartar que la tuviera en su repertorio incluso en su etapa napolitana y, por ende, que la representara ante el público del virreinato.

Para ir concluyendo esta revisión, hay que señalar, primero, la presencia documentada de varios autores españoles en Nápoles en la década de 1620. Sin embargo, las informaciones que

se conservan presentan en muchos casos vacíos temporales que impiden trazar una línea continua de la trayectoria de sus compañías durante su paso por Nápoles. Por ejemplo, se considera conveniente mencionar también otro dato acerca del autor y actor Miguel Bermúdez de Castro. Se documenta su presencia en España desde 1633 hasta 1635 y, tras un vacío temporal, se conserva un contrato fechado en Nápoles en 1642 del que se desprende que trabajó para la compañía de Roque de Figueroa. Además, se supone que se casó en Nápoles en 1644 y, en relación con esto, el DICAT recoge la siguiente información proporcionada por Prota-Giurleo:

> En el proceso preliminar del matrimonio, celebrado en Nápoles en 1644, se afirmaba que Miguel Bermúdez de Castro tenía treinta y tres años, que había llegado a Nápoles cuando tenía doce años y que siempre había vivido en dicha ciudad, aunque según se deduce de las noticias anteriores había estado trabajando fuera de Nápoles. María López, viuda de Juan de Salas, declaraba haber traído a Nápoles a la hija cuando tenía diez años (Pro, 109) (DICAT, s.v., «Miguel Bermúdez de Castro»)

Es decir, si la información que se proporciona es cierta, se podría afirmar que llegó a Nápoles en la década de 1620. Sin embargo, por el momento, no se conservan testimonios de su presencia o actividad anteriores a 1633. Se trata, por tanto, del caso quizás más evidente de la necesidad de llevar a cabo una búsqueda más pormenorizada que implique rastrear los archivos para ver si se conservan más documentos que atestigüen y den informaciones exhaustivas sobre la vida teatral de todos estos autores de comedias.

Se presentan como más tardías, en cambio, las fechas de documentación referidas al autor y dramaturgo Roque de Figueroa. En efecto, los investigadores suponen que el viaje no debió producirse antes de 1635 puesto que «las noticias con las que hoy contamos retrasan el viaje a Italia de Figueroa al menos a fines de 1636 o incluso comienzos de 1637» (DICAT, s.v., «Roque de Figueroa»). De tal manera que, aunque se dude sobre la fecha de llegada (entre 1636 y 1637), es indiscutible su presencia en Nápoles en 1638 como demuestran los libros de cuentas:

> El 30 de abril se fecha el recibo por las honras fúnebres, sufragadas por la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de José del Peral, que murió en Nápoles estando en la compañía de Roque de Figueroa (CM1, 286-87); Roque de Figueroa entregó una limosna de 50 rs. a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena a través del actor [Francisco] Treviño, según se indica en los libros de cuentas: "los que envió Roque de Figueroa de Italia, con más otros cinqüenta de a ocho de plata" (DICAT, s.v., «Roque de Figueroa»)

La siguiente noticia que se conserva de este autor está fechada en Nápoles el 3 de abril de 1642:

> Consta un contrato, fechado en Nápoles el 3 de abril, entre los arrendadores del teatro de San Bartolomeo y el autor Roque de Figueroa, por el que el autor se comprometía a representar en dicho teatro desde el 20 de abril de este año hasta Carnaval inclusive del año siguiente con su compañía (DICAT, s.v. «Roque de Figueroa»)

Por tanto, este contrato justifica la presencia de Roque de Figueroa en el virreinato hasta Carnaval de 1643 puesto que el contrato estipula la actividad teatral durante toda esa franja temporal de su compañía en el San Bartolomeo. Sin embargo, queda un vacío temporal entre 1643 y 1646 puesto que los únicos documentos que dan indicaciones sobre el autor remontan al 1646 cuando ya está en España porque «consta un poder, otorgado en Madrid el 13 de noviembre, de Roque de Figueroa en favor de Juan Núñez para que concertara fiestas, actores y corrales en su nombre» (DICAT, s.v., «Roque de Figueroa»). Otro aspecto interesante que se considera importante señalar es que, antes de viajar a Italia, se conservan documentos que muestran la propiedad de dicho autor de comedias y de su mujer de algunas comedias; concretamente, llama la atención el siguiente dato que se remonta al año 1624:

> En esta fecha, 1 de marzo, Roque de Figueroa y su mujer eran propietarios de las siguientes comedias, que dejaron como garantía del préstamo que les había hecho el Hospital General de Valencia: *Ventura te dé Dios, hijo*, *Quien calla, otorga* y *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, *Las sierras de Guadalupe*, *Dineros son calidad* y *El sufrimiento premiado* de Lope de Vega, *Cómo se engañan los ojos* y *La morica garrida* de Juan Bautista de Villegas, *Amor, ingenio y mujer* de Mira de Amescua, *Los Médicis de Florencia* de Jiménez de Enciso, *Transformaciones de amor* de Jerónimo de Villaizán, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo, *El nieto de su padre de Guillén de Castro*, *Cautela contra cautela* de Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón, y *La infanta doña Sancha*, *El loco de mejor seso, don Sebastián y San Gil* —las atribuciones de las obras son de Mérimée, pues el documento del que cita no hace constar los nombres de los autores Mérimée no identifica el autor o autores de las tres últimas comedias citadas— (DICAT, s.v. «Roque de Figueroa»

Es curioso que, entre las comedias que les pertenecían, aparezca *Amor, ingenio y mujer* –correctamente atribuida a Mira de Amescua– y *Cautela contra Cautela* que hoy se atribuye a

ciencia cierta a dicho dramaturgo. Es decir, Roque de Figueroa y su mujer ya eran propietarios de estas comedias en 1624 cuando estaban en España, por tanto, se puede suponer que las llevara en su repertorio también durante su temporada teatral en Italia (DICAT, s.v., «Roque de Figueroa»).

En fin, lo que sugiere esta reseña de autores es que la llegada de las compañías españolas en el reino de Nápoles está toda documentada en una franja temporal que no supera la década de 1640 del siglo XVII. No obstante, cabe señalar que en el DICAT aparece un caso que rompe con esa linealidad, es decir la compañía del autor Adrián López cuya llegada está documentada en 1659. Sin embargo, no tiene vida larga porque «se deshizo a los pocos meses de llegar por el fallecimiento del autor» (DICAT, s.v., «Adrián López»). Además, como muestra el caso de Roque de Figueroa, habría que rastrear los archivos de la ciudad partenopea para ver si se pueden encontrar más documentos que permitan cubrir todos los huecos relacionados con la presencia de estos autores y actores. Además, resulta muy interesante saber que no se documenta la presencia de ninguno de esos autores durante los años que coinciden con la estancia de Mira de Amescua en Italia.

Por último, un aspecto interesante que hay que tener en cuenta a la hora de estudiar este tema es el espacio de representación. En muchas de las entradas que, aquí, se han analizado se hacía referencias a documentos de pago y contratos de alquiler para tener licencia para representar en algún sitio. Investigaciones como las de Cotticelli (2020) han demostrado que había unos sitios recurrentes para la puesta en escena como el Teatro San Bartolomeo que tenía un amplio espacio tanto para los espectadores como para los elementos que servían para la puesta en escena. Por esta razón, los cómicos españoles solían alquilar la «stanza» de ese teatro para escenificar sus comedias. Otro lugar del que se tiene constancia de uso por parte de autores españoles fue el Fiorentini que, como observa Cotticelli (2020) se edificó en el año 1618 en un área que pertenecía al convento de San Pietro Martire. Sin embargo, hay que señalar que las representaciones teatrales no se llevaban a cabo solo en los lugares que funcionaban como teatros. En efecto, era muy frecuente llevar a cabo representaciones teatrales en «casas particulares». En estos sitios, por tanto, las compañías y los autores españoles que viajaron a Nápoles consiguieron difundir «un gusto per le commedie d'oltremare che a Napoli […] rimase vivissimo fin nel cuore del Settecento» (Cotticelli, 2020: 761).

Por tanto, lo que se puede deducir a partir de los estudios sobre este tema es que, en general, al tratarse de estudios relativamente recientes, quedan todavía áreas en que se puede emprender estudios científicos. Además, como observa Guarino (2006: 16-17), faltan investigaciones sistemáticas en cuanto a la relación entre el ambiente cultural de Nápoles y la

dramaturgia española. Son huecos que se perciben sobre todo teniendo en cuenta el impacto de la cultura napolitana en diferentes autores españoles. En relación con esto, este trabajo intenta abordar el análisis del repertorio de un dramaturgo que Guarino (2006: 17) define «de primer fila», aunque tuvo "menor fama", y que tuvo una estancia bastante prolongada en el reino de Nápoles, Antonio Mira de Amescua.

3.

EL CASO DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

En este capítulo, se presenta un acercamiento hacia la figura de Antonio Mira de Amescua, un dramaturgo que vivió entre el siglo XVI y el siglo XVII[25]. Después de presentar su perfil biográfico para conocer los principales hitos de su vida, se dedicará un apartado a aclarar la importancia y fama que tuvo entre sus contemporáneos, algo que se contrapone al olvido en el que cayó su figura en la posteridad. Finalmente, se presentará de manera general su producción dramática, que es muy variada y se extiende tanto a la poesía como al teatro, para, luego, focalizar la atención en su repertorio dramático.

Para centrar estos objetivos, este trabajo se basa sobre todo en las informaciones recogidas de manera sistemática por Roberto Castilla Pérez (1998) y en los estudios del grupo de investigación *Aula-Biblioteca Mira de Amescua*.

3.1. NOTAS BIOGRÁFICAS: ORÍGENES Y FORMACIÓN

Desde una perspectiva histórico-cultural, cabe perfectamente en la época del *Siglo* (o *Siglos*) *de Oro* español puesto que cuya vida y producción literaria se puede colocar entre el último tercio del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Además, se puede rastrear su presencia en diferentes ámbitos, aunque la documentación que se conserva lo asocia principalmente al ámbito eclesiástico y al mundo de la «farándula»[26]. En efecto, como era normal compaginaba vida teatral y otras obligaciones; es decir, no se dedicó nunca exclusivamente al teatro, de ahí que se afirme que fue un hombre que «vivió con el teatro», condición que «puso algún freno a su condición de dramaturgo» (Castilla Pérez, 1998: 7).

Es conveniente aclarar que todavía hay datos borrosos e incompletos sobre su vida y que su figura y su producción dramática ha quedado por mucho tiempo en la sombra; a pesar de ello, hoy se puede afirmar que Antonio Mira de Amescua representó una personalidad destacada en el *Siglo de Oro*. Quizás, el motivo por el que tardó en suscitar el interés y la admiración en

[25] Amescua es como se solía firmar el dramaturgo mismo; sin embargo, en la documentación aparece también en formas diferentes puesto que sus contemporáneos se refieren a él como Mescua, Amezcua o Mezqua; se ha encontrado incluso escrito formando una sola palabra de los dos apellidos, esto es Miradamescua. Ver: COTARELO Y MORI, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, 1930, pp. 467-505.
[26] Término retomado de Cervantes, quien lo utiliza en el *Quijote* (II, 11) para referirse al teatro.

la posteridad se debe esencialmente a los cánones literarios que se fueron estableciendo ya a partir del Ochocientos. No obstante, en época bastante reciente, se han realizado una serie de estudios críticos y trabajos de investigación que han arrojado luz sobre la vida de este dramaturgo y sus obras dramáticas.

Concretamente, a través de su trabajo de investigación, Castilla Pérez (1998) ha contribuido a revalorizar la figura de Mira de Amescua mediante la aportación de informaciones inéditas y nuevas perspectivas sobre su biografía y su producción teatral. Por eso, pese a que sigan habiendo datos borrosos, las conclusiones a las que llega, por el momento, se consideran las más acertadas y detalladas.

El análisis de las fechas de redacción de varios documentos y actas que incluyen referencias a la edad de Mira llevó a Castilla Pérez (1998) a afirmar con casi total certeza que el año de nacimiento del dramaturgo debió ser el 1574. Además, se sabe que nació en Guadix, lugar donde inició sus estudios juveniles, aunque no tardó mucho en trasladarse:

> Cuando alcanzó la edad necesaria inició sus estudios en Guadix, como dice el médico Andrés Rodríguez de Cózar "Después de haber estudiado en esta ciudad la Gramática […], fue colegial en el colegio Imperial de San Miguel de la ciudad de Granada, cinco o seis años, en donde estudió la facultad de Leyes y Cánones" (Castilla Pérez, 1998: 21).

En cuanto a los orígenes familiares, sus descendencias genealógicas presentan algunos aspectos críticos, por ejemplo, en relación con el matrimonio no realizado entre sus padres. Como apunta Asenjo Sedano, es una circunstancia que llama la atención sobre todo en una sociedad como la del momento en la que se experimentaban las consecuencias del Concilio de Trento; es decir:

> en una sociedad […] en donde estas situaciones no se admitían socialmente, y eran perseguidas criminalmente por los Provisores del Obispado, como demuestran las abundantes denuncias y sentencias en este sentido existentes en el archivo catedralicio de Guadix. No sólo se perseguía la relación irregular, y mucho más con hijos naturales, sino que se perseguía la simple visita de hombre a mujer que llamara un poco la atención de las gentes (1996: 14)

Además, hay datos borrosos sobre sus raíces cristianas puesto que su madre doña Beatriz de Torres Heredia tuvo seguramente ascendencias moriscas; se trata de una hipótesis que encajaría con el hecho de que, por aquel entonces, la ciudad de Guadix era «un semillero de

conversos, procedentes, unos, de la repoblación, y, otros, de la aljamía que existía en la ciudad en la época musulmana» (Asenjo Sedano, 1996: 20). Por tanto, esta es la razón por la que, algunos años más tarde, Mira de Amescua se sometió a las pruebas de limpieza de sangre en dos ocasiones (primero en 1609 y después en 1631) para que no se pusiese en duda su cristiandad y poder ejercer sus cargos eclesiásticos[27].

Volviendo al tema de su formación, se sabe, por tanto, que empezó en Guadix y que, luego, prosiguió sus estudios académicos en Granada donde se licenció en cánones y leyes. Además, como apunta Castilla Pérez (1998), el mismo Mira de Amescua declaró haber estudiado también en las universidades de Alcalá y Salamanca; sin embargo, no especifica las fechas en las que condujo sus estudios en susodichas ciudades. Un dato interesante en relación con su vida –puesto que en cierta medida determinó algunas elecciones futuras– fue que tan solo con diecinueve años «el joven estaba a punto de ordenarse sacerdote» (Castilla Pérez, 1998: 22). En relación con esto, Asenjo Sedano (1996) observa que desde el año 1593 hasta el año 1599 Mira estuvo esporádicamente en Guadix. Sin embargo, a partir de 1599 volvió a estar en Guadix con mayor asiduidad y, sobre todo, con un nuevo título, esto es el de "doctor". De hecho, se tiene noticia de que en el año 1599 había acabado sus estudios eclesiásticos. El caso es que, a partir de entonces, Antonio Mira de Amescua desempeñó diferentes cargos relacionados con el ámbito religioso; entre ellos, el cargo más elevado que consiguió que le asignaran fue el de arcediano de la Catedral de Guadix cuando volvió a su ciudad natal.

Sin embargo, la carrera eclesiástica no era su único interés; en efecto, como dice Castilla Pérez, tenía una «clara vocación literaria» (1998: 25) que le atraía más que la vida eclesiástica. Concretamente, según sugiere Asenjo Sedano (1996: 28), «su vocación por el teatro correrá pareja, no sólo por los contactos con la Compañía de Jesús en su más temprana infancia, sino por el auge que el teatro profesional estaba cobrando, por los mismos años, en su ciudad natal de Guadix». Además, a diferencia de las primeras investigaciones, estudios más recientes –incluyendo los de Roberto Castilla Pérez– han llamado la atención sobre el hecho de que aun cuando se retiró en Guadix no renunció nunca a su actividad literaria (Castilla Pérez, 2000). Esta revelación se basa en la documentación que, por ejemplo, confirma su participación en

[27] Hay que tener en cuenta que los expedientes y las pruebas de limpieza de sangre eran, en palabras de Asenjo Sedano, «un negocio muy corriente» en la época. Ver: ASENJO SEDANO, Carlos, «Notas para una biografía de Mira de Amescua», *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, 1, Granada, 1996, pp. 11-42.

algunas justas poéticas, es decir una suerte de competiciones literarias (Valladares Reguero, 2012)[28].

Sin embargo, para lograr sus metas literarias, el joven Mira de Amescua decidió salir de Guadix y residir en Granada puesto que su ciudad natal le ofrecía pocas oportunidades culturales. En la ciudad granadina, se dio el encuentro entre el dramaturgo y Lope de Vega, ocasión en la que Mira parece que le declaró abiertamente «sus pretensiones literarias» (Castilla Pérez, 1998: 26) y que quería llegar a ir a la Corte.

El caso es que –después de un tiempo en el que Mira de Amescua se mueve entre Guadix y Granada– decidió por fin concretar su idea con lo cual se fue a la Corte en Madrid en el año 1606. Madrid era el lugar central no solo desde el punto de vista político, sino también desde el punto de vista cultural puesto que allí se puede rastrear la presencia y actividad de los escritores más importantes del momento (Castilla Pérez, 1998: 29). Además, como apunta García García, era un lugar donde los aspirantes escritores acudían no solo para entrar en el círculo «más florido de la sociedad» (2007: 10), sino también con la esperanza de que sus nombres traspasaran «las barreras del anonimato para consagrase en la memoria de su público o en letras de más perdurables moldes» (2007: 10). Entre todas las personas ilustres con las que Mira de Amescua se relacionó al llegar a la ciudad de la Corte, resultó ser de particular relevancia conocer a los hermanos Argensola. Precisamente, en el año en el que el dramaturgo llegó a la ciudad, ellos estaban organizando el viaje a Nápoles que el Conde de Lemos tenía que emprender para desempeñar el cargo de virrey. Como se anticipaba en el capítulo anterior, los hermanos Argensola se ocuparon de escoger las personas que tendrían el privilegio de acompañar al virrey durante su mandato en el territorio virreinal; concretamente:

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

[28] Para el concepto de justas poéticas ver: EGIDO, Aurora, «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII», *Revista de filología española*, 60, 1-4, 1980, pp. 159-171.

En cierto sentido, se trató de un proceso de selección arbitraria porque no se entienden las razones que los llevaron a descartar a personalidades como Cervantes y Góngora. Sin embargo, lo que se considera relevante para este trabajo es que Mira figure entre los afortunados:

> Los hermanos Argensola habrían propuesto a Mira que formase parte de ese cortejo, que sale de Madrid el 17 de mayo de 1610; pero el guadijeño advertiría a éstos que antes tenía que viajar a Granada para tomar posesión de su flamante cargo en la Capilla Real y resolver algunos asuntos en Guadix. Después de todo ello partiría a Nápoles por su cuenta (Castilla Pérez, 1998: 35)

Es decir, después de resolver algunos asuntos pendientes –entre los cuales cobrar dinero como indemnización por el asesinato de su padre y finalizar el traslado de su residencia– salió de la península ibérica con destino a Italia. Según la teoría propuesta por Castilla Pérez (1998), las plausibles razones por las que el dramaturgo lleva a cabo estas operaciones antes de marcharse son esencialmente dos: 1) Mira de Amescua no tenía planeado volver a Guadix; 2) necesitaba mucho dinero para realizar el viaje y quedarse en Nápoles por una larga temporada (Castilla Pérez, 1998: 35).

El caso es que, a partir del 3 de noviembre de 1610, por un lado «desaparece la huella de Mira en la documentación de Guadix y del resto de España» (Castilla Pérez, 1998: 35); por otro lado, empieza una de las etapas que la crítica todavía considera «uno de los capítulos más desconocidos de su vida» (Castilla Pérez, 1998: 35). En efecto, no han llegado informaciones suficientes y suficientemente detalladas para reconstruir este periodo. Se sabe que, al igual que los demás escritores que acompañaron al conde de Lemos, Mira de Amescua empezó a frecuentar asiduamente varias academias literarias, entre las cuales la más famosa fue la *Academia degli Oziosi* (Chaves Montoya, 2007)[29]. Luego, se conserva una noticia que remonta al 26 de febrero de 1615, es decir después de cinco años de estancia en la ciudad partenopea, cuando el capellán mayor de Tropea –ciudad en la actual región de Calabria– hace referencia a un memorial del dramaturgo «por el que solicita que se le haga efectivo el salario correspondiente al cargo de Ecónomo de la diócesis de esa ciudad» (Castilla Pérez, 1998: 36). Como observa Castilla Pérez (1998), se trata de un documento muy importante puesto que

[29] Ver: CHAVES MONTOYA, María Teresa, «La escenografía del teatro cortesano a principios del Seiscientos: Nápoles, Lerma y Aranjuez», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coord. B. J. García García y M. L. Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 325-345.

ofrece pistas sobre sus movimientos. En efecto, el documento sugiere que hubo un momento en el que Mira de Amescua se separó del virrey de Nápoles. Pese a que se supone que se trató de un periodo muy breve, no se puede fechar a ciencia cierta; por tanto, sería necesaria una labor de archivo para ver si se puede hallar más documentación o testimonios inéditos que puedan ayudar a este propósito. Lo que sí se conserva es, por un lado, un documento fechado 11 de junio de 1616 que contiene la respuesta del secretario del virrey a la petición para cobrar su salario. Por otro lado, una letra que se firmó en Nápoles el 25 de noviembre de 1616 para cobrar el dinero una vez que llegaría a España. Luego, a partir de esa fecha, se vuelve a rastrear su presencia en la península ibérica, lo que supone el fin de su temporada en la ciudad partenopea.

Seguramente, la estancia en Nápoles fue una etapa muy importante en su vida y en su perfil de dramaturgo. En efecto, la ciudad aparece en muchas de sus obras como lugar en que se desarrollan los acontecimientos que mueven los hilos de las historias. Es posible que hiciera suyos algunos elementos típicos de la cultura partenopea y, más en general, de formas estilísticas propias de Italia. Por tanto, fue sin duda un periodo que contribuyó a su crecimiento profesional y que enriqueció mucho su bagaje cultural.

Al regresar a España, Mira de Amescua finalizó algunos asuntos pendientes y después se instaló en la Corte, donde no le fue difícil integrarse en su ambiente intelectual:

> Los años en Madrid, de 1604 a 1610, ya nos lo atestiguan como un autor englobado plenamente en el ambiente teatral, con presencia constante en los estrenos, pero es a partir de su vuelta de Nápoles, en 1616, cuando se convierte en un nombre imprescindible en la vida cortesana, como podemos seguir analizando el número de obras suyas estrenadas y su participación en los acontecimientos festivos (Argente del Castillo Ocaña, 2011: 200).

En efecto, lo confirma también Castilla Pérez (1998) cuando dice que no tuvo dificultades en reintegrarse en el mundo cortesano. Por ejemplo, participó en las fiestas conmemorativas de la Corte que se comisionaron de manera asidua sobre todo en los primeros años del siglo; luego, actuó como censor puesto que se dedicó a aprobar las obras de los escritores del momento y participó también en la preparación de las celebraciones de la ciudad madrileña.

Sin embargo, su estancia en Madrid quedó interrumpida en 1631 cuando «es propuesto por el Rey al Arcedianato de la Catedral de Guadix que está vacante» (Castilla Pérez, 1998: 60); como indica Castilla Pérez (1998), el dramaturgo aceptó el cargo con una facilidad que resulta extraña si se tiene en consideración el esfuerzo que había hecho para no dejar su puesto

en la Corte. La hipótesis más probable –apuntada por Castilla Pérez (1998)– es que ya estuviese enfermo y quisiese acabar su vida en su ciudad natal.

En relación con esto, es importante recordar que, como señala Castilla Pérez, la crítica se ha empeñado en subrayar que «el regreso a Guadix […] supone, además, el abandono de toda labor relacionada con la producción literaria» (Castilla Pérez, 1998: 75). Es un punto de vista que ha sido revalorado por Castilla Pérez (1998) que llega a una conclusión diferente a partir del análisis de la participación de Mira de Amescua en las justas poéticas y en la composición de poemas. El autor llama la atención sobre las actividades de raíz literaria que desempeñó Mira de Amescua aun en Guadix. Por tanto, en este trabajo se va a adoptar esa hipótesis, es decir que su función literaria no quedó totalmente marginada.

Siguieron unos años en los que el dramaturgo compaginó todas estas actividades de naturaleza diferentes. Sin embargo, alrededor de 1641, su salud empezó a empeorar. Pese a que resistiera algunos años más, aun estando débil, el dramaturgo falleció el 8 de diciembre de 1644. Sin embargo, como indica Castilla Pérez (1998), son llamativas las circunstancias que siguieron su muerte porque en los Cabildos –esto es las reuniones eclesiásticas a las que solía asistir– sucesivos no se hace referencia a su muerte. De esta forma, se cierra un círculo: las circunstancias del nacimiento de Mira de Amescua tienen una suerte de «áurea de misterio» (Castilla Pérez, 1998: 94), al igual que las circunstancias de su muerte.

3.2. La relación con sus contemporáneos y la recepción de su teatro en el siglo XVII

En 1930, Cotarelo y Mori recogió algunas informaciones sobre la figura de Mira de Amescua y su teatro que representaron un buen punto de partida para las investigaciones posteriores: un aspecto sobre el que llamó la atención fue que el dramaturgo «gozó no de escasa nombradía en su tiempo» (1930: 31). En otras palabras, Mira de Amescua era un escritor muy conocido y activo en su época, tal como confirma –casi un siglo después– Marcos Rodríguez (2023) retomando las palabras de Agustín de la Granja (2001), «se mantuvo encaramado, durante más de treinta años, en el muy alto y polémico candelero literario de la corte madrileña» (2023: 306). En efecto, no es un caso que su nombre apareciera en las obras de muchos escritores del momento, entre ellos Cervantes, Agustín de Rojas, Lope de Vega, el doctor Suárez de Figueroa, Montalbán, Tamayo de Vargas. Dichos autores le dedicaron elogios en sus obras y algunos incluso intentaron recolectar informaciones relacionadas con su vida para delinear

una suerte de biografía; es el caso, por ejemplo, de don Nicolás Antonio[30] y del analista guadijeño don Pedro Suárez[31].

Entre los primeros escritores que incluyeron su nombre en sus propias obras dramáticas, Cotarelo y Mori (1930) recuerda que:

> Fueron los primeros en citarle, entre los más famosos poetas dramáticos, el celebrado recitante Andrés de Claramonte, en su *Letanía moral*, escrita antes ele mediar el año 1610, y el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, impresa en Madrid, en 1615, pero compilada y traducida en parte dos o tres años antes (Cotarelo y Mori, 1930: 485)

Sin embargo, a partir de lo que dice Castilla Pérez (1998), parece que Lope de Vega fue el escritor con el que Mira tuvo la relación interpersonal más cercana e intensa: «Fue grande la huella que el granadino dejó en Lope de Vega y, además, fue el inicio de una amistad que no se verá truncada» (Castilla Pérez, 1998: 27). Entraron en contacto por primera vez en el año 1602 cuando Mira todavía no había salido del territorio andaluz; pese a esto, ya por aquel entonces:

> Mira era ya conocido como poeta, aunque hasta 1605 no salieron a luz las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa, en que por primera vez se vieron de molde versos suyos. Antes había escrito, en 1595, una mediana y muy obscura canción sobre el desembarco en Cádiz de la escuadra inglesa, enemiga nuestra, y es de creer que manuscritas circulasen ya otras varias composiciones entre sus amigos (Cotarelo y Mori, 1930: 473-474)

Es importante subrayar que, pese al clima de competición que imperaba entre los escritores de la época, siempre demostraron un fuerte respeto recíproco. La prueba más contundente de la amistad entre estos dos escritores se halla en los elogios que Lope de Vega incluyó en un soneto que le dedica después de haber coincidido con él en Granada; en efecto, Lope de Vega se refiere al dramaturgo guadijeño, alabando su capacidad creativa de la siguiente manera en *La hermosura de Angelica, con otras diversas rimas* (1602):

> A que sois primavera me resuelvo,
> por quien las flores que perdí restauro;

[30] COTARELO Y MORI (1930: 467, nota (I)). Ver: COTARELO Y MORI, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, 1930, pp. 467-505.
[31] COTARELO Y MORI (1930: 467, nota (II)). Ver: Cotarelo y Mori, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, 1930, pp. 467-505.

tal abundancia vuestro ingenio cría.
Y así, en tanto que al patrio Tajo vuelvo,
serán, entre las márgenes del Dauro,
las flores vuestras y la vega mía.

Además, como apunta Castilla Pérez (1998), la naturaleza positiva y sana de su relación queda reflejada en una carta que Lope de Vega le escribió al Conde de Lemos en el año 1620 en la que dice:

> [...] Paso, señor excelentísimo, entre librillos y flores de un huerto lo que ya queda de la vida, que no debe ser mucho, compitiendo en enredos con Mesqua y don Guillén de Castro, sobre cuál los hace mejores en sus comedias. Cualquiera destos dos ingenios pudiera servir mejor a Vex, en esta ocasión, pero pues ya tuve esta dicha, no quiero excusarme, sino dar a los dos esta envidia, que es el mayor premio que me puede dar Vex, si acierto a servirle [...]

Es decir, Lope de Vega no solo mostró tener cierto respeto hacia el perfil de dramaturgo tanto de Mira como de Guillén de Castro, sino que encima los califica como mejores al decir "sobre cual los hace mejores en sus comedias". Tan solo cuatro años después, en 1624, Lope de Vega publicó la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, tras recibir la aprobación de Mira el 5 de octubre de 1624. Dicha aprobación está encabezada por un elogio que seguramente puso el mismo Lope de Vega y que, por tanto, resulta ser una prueba más de la consideración que le tenía: «Aprobación del insigne ingenio en letras divinas y humanas, el Doctor Mira de Amescua, Capellán de su Alteza». Se tiene también constancia de que su relación de amistad favoreció una cooperación entre ellos en ocasión de una fiesta que Lope de Vega tenía encargada de organizar por petición del Conde de Lemos. En efecto, en esa circunstancia se valió de las capacidades de Mira de Amescua que lo ayudaron a llevar a cabo el encargo asignado. Por último, cabe mencionar un fragmento de la obra *El Laurel de Apolo, con otras rimas* (1631) que contiene un elogio más en el que Lope de Vega reitera su admiración hacia la producción literaria de Mira:

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

en materias humanas y divinas

Sin embargo, como se anticipaba, Lope de Vega fue uno de los muchos escritores famosos que mencionaron a Mira y le dedicaron palabras laudatorias. Por ejemplo, Cotarelo y Mori (1930) señala la referencia a Mira que se puede observar en la *Loa de la comedia* de Agustín de Rojas Villandrando en el *Viaje entretenido* (1603):

El tiempo es breve y yo largo,
y así he de dejar por fuerza
de alabar tantos ingenios
que en un sinfín procediera.
pero de paso diré
de algunos que se me acuerdan
como…
el licenciado Mejía,
el buen don Diego de Vera,
Mescua, don Guillén de Castro,
Liñán, don Félix de Herrera.

A partir de esta mención, se deduce la consideración y el respeto que le tenían los escritores del momento. En efecto, Rojas Villandrando incluyó su nombre entre los intelectuales que «a la sazón cultivaban el género» (Cotarelo y Mori, 1930). Además, seguramente –ya en época temprana– Mira de Amescua conoció a Cervantes en una ocasión en la que estaba en Guadix, ciudad a la que había acudido «para resolver unos problemas de alcabalas en el invierno de los años 1594-1595» (Castilla Pérez, 1998: 25). Sin embargo, por un lado, según Carlos Asenjo Sedano (1996), no se puede establecer a ciencia cierta si llegaron a conocerse personalmente; por otro lado, señala que no deja de ser llamativo que Mira aluda al *Quijote* en su obra L*a Casa del Tahúr*[32]. Se trata de una información que puede ofrecer una pista para la hipótesis de que entraron en contacto en aquella ocasión, aunque podría considerarse insuficiente para avalar esta teoría. Sin embargo, a esto se le añade el hecho de que tras algunos años Cervantes le dedica una mención en el prólogo de las *Ocho comedias y Ocho entremeses: nunca representados* (1615): «Estímense […] la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación». Se trata de una información importante porque, de acuerdo con lo

[32] «Señor, señor, ¡vive Dios!, / que es el libro *don Quijote*». Ver: MIRA DE AMESCUA, *La casa del tahúr*, acto III, 1619, vv. 2424-2425.

que dice Cotarelo y Mori, se deduce que Cervantes lo consideró «imitador y discípulo de Lope de Vega» (1930: 485). En efecto, el mismo escritor añade al final de párrafo «que todos éstos y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope» (Cervantes, 1615). Por último, de acuerdo con Cotarelo y Mori (1930), al listado de escritores en cuyas obras se puede hallar el nombre de Mira de Amescua, hay que añadir también el escritor Tomás Tamayo de Vargas (1589-1641), concretamente, en la edición de las *Obras de Garcilaso de la Vega*. Le pone un prólogo escrito de su puño y letra en el que nombra y elogia a varios poetas; entre ellos, se encuentra el nombre de Mira de Amescua y, como sugiere Cotarelo y Mori (1930), lo ensalza «por su inventiva u originalidad» (1930: 486), es decir una cualidad que sin duda lo caracterizó.

Sin embargo, durante mucho tiempo los historiadores no se han interesado mucho sobre su vida y arte; prueba de esto es que el Conde de Schack (1815-1894) puso de relieve sus defectos y negó su importancia en la historia del teatro español (Cotarelo y Mori, 1930). En cambio, en época reciente se han hecho muchos avances gracias a la labor de investigación que ha permitido deslumbrar muchos aspectos de la figura de Mira de Amescua y de su perfil como dramaturgo.

3.3. La producción literaria de Mira de Amescua

En el apartado anterior, se ha hace referencia a la obra *Laurel de Apolo* de Lope de Vega para apoyar la argumentación sobre la fama de Mira de Amescua en su época contemporánea. Precisamente a partir de lo que escribió Lope de Vega, se entiende que no se puede pasar por lo alto la capacidad de Mira como escritor y dramaturgo. En efecto, no cabe duda de que contribuyó en el desarrollo del modelo de la *Comedia Nueva* mediante su poética "de hermosos versos y conceptos llena". Además, como indica Argente del Castillo Ocaña:

> […] Mira de Amescua, en su faceta de autor de comedias a la luz del *Arte Nuevo*, pues forma parte de ese grupo de dramaturgos que constituyen la primera recepción del texto de Lope, y, en cierto modo, contribuye a la cristalización del modelo, a través de su aportación escénica y con su presencia y participación en tertulias y circuitos afines al mundo del teatro y la literatura (2011: 199)

Por tanto, es fundamental tener en cuenta el marco teórico literario en el que se sitúa Mira de Amescua ya que explica por qué su teatro presenta elementos parecidos o incluso iguales a otros dramaturgos contemporáneos. En efecto, Argente del Castillo Ocaña sugiere que «no se

trata tanto de un tema de préstamos, cuanto de compartir espacio y recursos para un arte, el teatro, que en ese momento es sobre todo un hecho social» (2011: 200). En efecto, la autora subraya que, ya desde su primera estancia en Madrid, Mira de Amescua tenía como objetivo cavarse un hueco en el mundo del teatro. Decidió seguir, por tanto, el modelo del *Arte Nuevo* sin cuestionar los preceptos fundamentales; al contrario, «lo sigue, con todo entusiasmo, demostrando un gran conocimiento de sus posibilidades» (Argente del Castillo Ocaña, 2011: 205).

Como observa Muñoz Palomares (2007), de momento, los estudios que se han realizado sobre Mira subrayan que fue «un dramaturgo con dotes para la creación y con indudables cualidades artísticas, pese a la resistencia de algunos críticos a admitirlo» (2007: 11). En efecto, es importante llamar la atención sobre el hecho de que su repertorio teatral es muy amplio puesto que «se conserva cerca de noventa títulos, comedias en su mayoría, y autos sacramentales»[33]. Además, de acuerdo con Castilla Pérez (1998), pese a que las obras dramáticas puedan tener un peso más relevante en el conjunto de su producción literaria, Mira «no abandonó nunca el cultivo por la poesía lirica» (1998: 59). En efecto, Morell afirma que, por un lado, «para estudiar su poesía lírica hay que ir, sobre todo, a su teatro, que es un teatro en verso»; por otro lado, no hay que pasar por lo alto «sus poemas, concebidos, escritos y, muchas veces, publicados como tales, es decir, no incorporados a sus innumerables piezas teatrales» (1984: 341). Es algo que fue anticipado ya por Cotarelo y Mori (1930) quien afirmó que los mejores ejemplos de su poesía lírica se pueden encontrar insertados en sus obras dramáticas. De la misma forma, intervino Argente del Castillo Ocaña: «su erudición en el campo histórico y teológico queda reflejada en toda su obra, perfectamente incorporada a su dominio de la retórica teatral, así como su capacidad poética le permite introducir fragmentos líricos de gran brillantez» (2011: 200). Por tanto, este trabajo no se adentrará en la cuestión de los poemas sueltos que Mira compuso a lo largo de su vida, aunque se ha considerado relevante subrayar su producción. En cambio, se pasará a analizar con más detenimiento el repertorio dramático.

[33] Ver: «Antonio Mira de Amescua», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, s.p., en red: https://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_mira_de_amescua/

3.3.1. EL REPERTORIO DRAMÁTICO DE MIRA DE AMESCUA

El primero en recuperar y catalogar algunas obras de Mira de Amescua fue Menéndez Pelayo; sin embargo, se trataba solo de un pequeño comienzo en el estudio del repertorio del dramaturgo, que será ampliado posteriormente por Cotarelo y Mori en su estudio publicado en 1901 y titulado *Don Antonio Mira de Amescua: Ensayo biográfico y bibliográfico*. De esta forma, poco a poco, las investigaciones siguieron hasta llegar a fijar el corpus que se conoce hoy en día. Una aportación esencial para el análisis de las obras dramáticas de Mira de Amescua viene del trabajo de investigación del grupo del «Aula-Biblioteca Mira de Amescua», cuyo director fue Agustín de la Granja. Gracias al trabajo de recopilación y edición del repertorio teatral de Mira de Amescua, este equipo constituyó el corpus del dramaturgo y lo publicó en doce volúmenes:

Teatro completo, vol. I (2001)	*La adúltera virtuosa*, pp. 9-96. *El arpa de David*, pp. 97-206. *El ejemplo mayor de la desdicha*, pp. 207-302. *El hombre de mayor fama*, pp. 303-380. *El mártir de Madrid*, pp. 381-486. *El primer conde de Flandes*, pp. 487-618.
Teatro completo, vol. II (2002)	*El caballero sin nombre*, pp. 18-126. *La casa del tahúr*, pp. 127-242. *Cautela contra cautela*, pp. 243-352. *La hija de Carlos V*, pp. 353-436 *La mesonera del cielo*, pp. 437-562. *El palacio confuso*, pp. 563-668.
Teatro completo, vol. III (2003)	*Próspera fortuna de don Bernardo Cabrera*, pp. 23-194. *Adversa fortuna de don Bernardo Cabrera*, pp. 195-326. *Amor, ingenio y mujer*, pp. 327-420. *El clavo de Jael*, pp. 421-516. *Lo que puede una sospecha*, pp. 517-598. *El santo sin nacer y mártir sin morir*, pp. 599-708.
Teatro completo, vol. IV (2004)	*El amparo de los hombres*, pp. 17-112. *El esclavo del demonio*, pp. 113-240. *No hay reinar como vivir*, pp. 241-326. *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, pp. 327-430. *La tercera de sí misma*, pp. 431-564. *La ventura de la fea*, pp. 565-666.

Teatro completo, vol. V (2005)	*El animal profeta*, pp. 29-152. *La confusión de Hungría*, pp. 153-261. *Cuatro milagros de amor*, pp. 263-356. *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, pp. 357-464. *Obligar contra su sangre*, pp. 465-554. *Vida y muerte de la monja de Portugal*, pp. 555-641.
Teatro completo, vol. VI (2006)	*Próspera fortuna de don Álvaro de la Luna*, pp. 27-116. *La adversa fortuna de Álvaro de Luna*, pp. 117-225. *Algunas hazañas del marqués de Cañete*, pp. 227-334. *El cura de Madrilejos*, pp. 335-432 *La manzana de la Discordia y robo de Helena*, pp. 433-541. *Polifemo y Circe*, pp. 543-656.
Teatro completo, vol. VII (2007)	*Del erario y monte de la piedad*, pp. 51-104. *La fe de Hungría*, pp. 105-148. *La guarda cuidadosa*, 149-199. *El heredero*, pp. 201-238. *La inquisición*, pp.239-290. *La jura del príncipe*, pp.291-346. *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor*, pp. 347-401. *Nuestra señora de los remedios*, pp. 403-449. *Pedro Telonario*, pp. 451-489. *El Príncipe de la Paz*, pp. 491-539. *Las pruebas de Cristo*, pp. 541-591. *La santa Margarita*, 593-655. *Los celos de San José*, pp. 667-705. *Los pastores de Belén*, pp. 707-757. *El Sol a medianoche*, pp. 759-817. *La casa de Austria*, pp. 821-857. *El pastor lobo y cabaña celestial*, pp. 859-900. *La universal Redención*, pp. 901-947.
Teatro completo, vol. VIII (2008)	*El capitán Japté*, pp. 21-109. *El galán secreto*, pp. 111-198. *Hero y Leandro*, pp. 199-289. *Lo que es no casarse a gusto*, pp.291-379. *No hay burlas con las mujeres*, pp.381-490. *Los nuevos caballeros*, pp. 491-599.

Teatro completo, vol. IX (2009)	*La desgraciada Raquel y el rey don Alfonso el 8°*, pp. 23-134. *Galán, valiente y discreto*, pp. 135-245. *La hermosura de Fénix*, pp. 247-363. *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, pp. 365-464. *Los mártires del Japón*, pp. 465-587. *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, pp. 569-686.
Teatro completo, vol. X (2010)	*El cisne de Alejandría*, pp.35-40. *Lo que puede el oír misa*, pp. 141-250. *La loca del cielo*, pp. 251-360. *El más feliz cautiverio y los sueños de Josef*, pp. 361-454. *Nardo Antonio, bandolero*, pp. 455-546. *El negro del mejor amo*, pp. 547-668.
Teatro completo, vol. XI (2011)	*El conde Alarcos*, pp. 55-148. *La conquista de las Malucas*, pp. 149-275. *La Fénix de Salamanca*, pp. 277-404. *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*, pp. 405-496. *La venida del Antecristo*, pp. 497-596. *Vida y muerte de san Lázaro*, pp. 597-716.
Teatro completo, vol. XII (2012)	*Bueno es callar*, pp. 39-160. *Examinarse de rey*, pp. 161-275. *Las lises de Francia*, pp.277-390. *La reina Sevilla, infanta vengadora*, pp. 391-488. *La rueda de la fortuna*, pp. 489-630. *El tercero de su dama*, pp. 631-748.

Como se puede observar, todos los volúmenes recogen las obras dramáticas del dramaturgo, menos uno –esto es el vol. VII– que contiene los autos sacramentales fruto de su composición. La aportación de este grupo de investigación fue fundamental porque permitió reconocer la autoría de Mira de Amescua de varias obras que, durante mucho tiempo, se habían asignado a otros dramaturgos; además, permitió sacar a la luz otras que no se conocían, por ejemplo, *Bueno es callar*.

En efecto, uno de los problemas principales con el que se enfrentaron los investigadores fue que el repertorio dramático de Mira de Amescua –al contrario de muchos dramaturgos de la época (por ejemplo, Lope de Vega)– no se publicó en partes del mismo autor. Es decir, su corpus es muy diferente: de algunas se conservan los manuscritos, mientras que la mayor parte

se ha encontrado en ediciones impresas. A partir de estas últimas, se observa como se publicaron en su tiempo: por un lado, en parte (o flor) de comedias, esto es en volúmenes que mezclan piezas de diversos autores, por otro lado, en ediciones sueltas.

En la tabla de abajo, se van agrupando los testimonios más antiguos de las obras de Mira de Amescua con una distinción entre manuscritos y versiones impresas:

PIEZA	FECHAS DE COMPOSICIÓN	MANUSCRITOS	IMPRESAS
La adúltera virtuosa	Antes del 1604 –según los estudios de Williamsen (1977) sobre la métrica.	/	*La adultera virtuosa. Comedia famosa, Del Doctor Mira de Mesqua* (edición suelta). Segunda mitad del siglo XVII.
El arpa de David	García Sánchez (2001) supone que fue escrita durante el periodo napolitano (entre 1610 y 1616).	*Comedia famosa del arpa de David. Del Dor. mira de Mesqua*[34] (Siglo XVII) Madrid, B. Nacional, Mss. 15.516.	
El ejemplo mayor de la desdicha	Antes de 1625.	Manuscrito autógrafo y firmado por Mira de Amescua. Madrid, julio de 1625 (fecha de la aprobación más antigua, de Lope de Vega) Madrid, B. Nacional: Mss. Res. 112.	En *Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio. Parte veinte y cinco* (Zaragoza, 1632). Imprenta a nombre de Juan Pérez de Montalbán.
El hombre de mayor fama	Antes de 1603 (Wlliamsen, 1977).	/	En la colección *Doce comedias de Lope de Vega…Parte 29°* (Huesca, 1634)
El mártir de Madrid	La primera licencia incluida en el manuscrito está fechada 3 de septiembre de 1619; por tanto, se supone que fue escrita poco antes.	*El mártir de Madrid del dottor mira de mescua*. Manuscrito (en gran parte autógrafo) Madrid, B. Nacional: Res.107	/
El primer conde de Flandes	24 de noviembre de 1616 (fecha al final)[35] Madrid, 1668 (fecha de la imprenta)	*Comedia famosa. Del Primer Conde de Flandes del Dr. Mira de Mesqua*. Manuscrito (letra de finales siglo XVII). Madrid, B. Nacional: Ms. 16.688.	En la *Parte veinte y nueve de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1668). Imprenta a nombre de Fernando de Zárate.

[34] El primer acto parece autógrafo, mientras los demás «de sendas y distintas letras» (Valladares Reguero, 2004: 36).
[35] No obstante, como se indica en la edición crítica, la letra del manuscrito parece ser de finales del siglo XVII (Martínez Aguilar, 2001).

El caballero sin nombre	Se fecha entre diciembre de 1616 y marzo de 1617.	/	En *Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores.* (pp. 331-378) Zaragoza, 1640
La casa del tahúr	20 de diciembre de 1616	*La casa del tahúr* Manuscrito autógrafo (excepto algunas hojas). Madrid, B. Nacional: Res. 118	/
Cautela contra Cautela	Entre 1616 y 1619 (Williamsen, 1977)	*Cautela contra Cautela II°*. Copia manuscrita[36] Parma, B. Palatina: CC* IV 28033-76(I)	En la *Segunda parte de las comedias de Tirso de Molina*. Madrid, 1635
La hija de Carlos V	Entre 1613 y 1616 (K.L.Selig, 1947) Después de 1630 (Wlliamsen, 1977)	/	Ediciones sueltas (sin datos de imprenta)
La mesonera del cielo	Entre 1620 y 1632 (K.C. Gregg, 1968) Antes de 1635 (Williamsen, 1977).	/	En la *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1673)
El palacio confuso	Entre 1618 y 1621 (Williamsen, 1977). En 1623 (A. de la Granja).	/	En Parte 28° de comedias nuevas (Madrid, 1667). Dos ediciones sueltas (sin datos de imprenta). En *El Fénix de España Lope de Vega Carpio. Veinte y tres parte de sus comedias, y la meior que hasta oy se ha escrito* (a nombre de Lope de Vega, Valencia, 1629)
Próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera	Antes de 1616 (Williamsen, 1977).	/	En la colección *Doce comedias…Parte 29°* (colección de Lope, Huesca, 1634) Edición suelta antigua (sin datos de imprenta) a nombre de Mira de Amescua.
Adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera	?	/	Dos ediciones sueltas a nombre de Mira de Amescua. En la colección *Doce comedias. Parte 29°* (a nombre de Lope, Huesca, 1634)

[36] Valladares Reguero (2004: 45) aclara «tenía anotado al margen "De Lope", pero posteriormente fue tachado y sustituido por el "del doctor D. Antonio mira de amescua"».

Amor, ingenio y mujer	Antes de 1619 (Williamsen, 1977).	/	*Doce comedias las más famosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes Poetas. Tercera parte*. A nombre de Mira de Amescua (Lisboa, 1649)
El clavo de Jael	Antes de 1619 (Williamsen, 1977)	*Clavo de Jael. Copiada. es de Mira de Amescua* Mediados del siglo XVII. Madrid, B. Nacional: Mss. 15.331	
Lo que puede una sospecha	Después de 1629 (Wlliamsen, 1977).	/	En la colección *Laurel de comedias. Quarta parte de diferentes autores* (Madrid, 1653) Dos ediciones sueltas (sin datos de imprenta)
El santo sin nacer y mártir sin morir	Se supone hacia 1628.	/	En la colección *Doce comedias, con doce comedias de diferentes autores* (Tortosa, 1638) Edición suelta (Madrid, 1626) En la *Parte 32°* a nombre de Mira de Amescua (Zaragoza, 1640)
El amparo de los hombres	Algunas la fechan antes de 1616; otros después.	/	*El amparo de los hombres. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mesqua* (edición suelta) Siglo XVII (no constan los datos de imprenta)
El esclavo del demonio	Se fecha antes de 1605.	/	En la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Barcelona, 1612) En *Sexta parte* (Zaragoza, 1654) Se conservan también cinco ediciones sueltas (sin datos de imprenta).
No hay reinar como vivir	La crítica la fecha entre 1621 y 1622.	/	En *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impressas, compuestas por los mejores Ingenios de España. Parte trece* (Madrid, 1660)

Los prodigios de la vara y capitán de Israel	Antes de 1619 (Williamsen, 1977)	/	En la *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1671).
La tercera de sí misma	En 1617 (?)	*La tercera de sí misma de mesqua*. Copia manuscrita (7 de agosto de 1626) Madrid, B. Nacional: Ms. 17.149	En *Comedias nuevas escogidas de los meiores ingenios de España. Octava parte*, a nombre de Calderón de la Barca (Madrid, 1657).
La ventura de la fea	Se supone en fecha anterior a 1612.	/	En la *Parte veinte y seis de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, 1645).
El animal profeta	Se fecha entre 1616 y 1621.	*El animal profeta de Mescua*. Manuscrito a nombre de Mira (1631). Madrid, B. Nacional, Ms. 16.899	
La confusión de Hungría	Antes de 1603 (Williamsen, 1977) Hacia 1626 (Argente del Castillo, 2005).	/	En la *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670)
Cuatro milagros de amor	Entre 1629 y 1631.	/	*Quatro milagros de amor. Comedia famosa. Del Doctor Mirademescua*. Edición suelta (siglo XVII, sin datos de imprenta)
Las desgracias del rey don Alfonso el Casto	Se fecha entre septiembre de 1598 y el 21 de enero de 1603.	/	En *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte* (Alcalá, 1615) En Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte (Barcelona, 1616)
Obligar contra su sangre	1636 (fecha manuscrito) Después de 1630 (Wlliamsen, 1977).	*Obligar contra su sangre de D. Antonio* [apellido ilegible] Manuscrito. Madrid, B. Nacional: Ms. 18.142	Varias ediciones sueltas (una de ellas es del siglo XVII)
Vida y muerte de la monja de Portugal	Antes de 1619 (Williamsen, 1977) Hacia 1605 (A.de la Granja).	/	En la *Parte treinta y tres de comedias nuevas, nunca impressas, escogidas*

			de los mejores ingenios de España (Madrid, 1670).
Próspera fortuna de don Álvaro de la Luna	Entre 1618 y 1621 (Williamsen, 1977) Entre 1621 y 1624 (García y González, 2004).	*Comedia famosa de Rey López de abalos de mira de mesqua*. Manuscrito. Letra del siglo XVII y aparece una licencia fechada el 17 de octubre de 1624. Madrid, B. Nacional: Mss. 17.101.	En la *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina*. Madrid, 1635 (fecha de la imprenta) a nombre de Tirso de Molina.
Adversa fortuna de don Álvaro de la Luna.	Licencia final fechada el 17 de octubre de 1624	*La segunda De don Aluaro*. Manuscrito autógrafo de Mira de Amescua, firmado al final. Barcelona, Institut del Teatre.	En la *Segunda parte de las comedias del Maestro Tirso de Molina* (1635)[37]
Algunas hazañas del marqués de Cañete	1621.	/	Edición suelta: *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoça, Marques de Cañete.* (Madrid, 1622)
El cura de Madrilejos	Entre 1630 y 1632.	/	En *La flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales* (Madrid, 1652). ("De tres ingenios"). En Doce comedias (Lisboa, 1653). Se conservan ediciones sueltas (sin datos de imprenta).
La manzana de la Discordia y robo de Helena	Entre 1620 y 1623 (Williamsen, 1977; de Castro, 1976).	*La mançana de la discordia. Y robo de Elena. Don Guillen de castro y mira de mescua*. Copia manuscrita. Finales del siglo XVII. Madrid, B. Nacional: Ms. 15.645	
Polifemo y Circe[38]	1630.	*El Polifemo y Circe de Calderón*. Manuscrito original (de los tres autores) Madrid, B. Nacional: Res.83	En *Doce comedias las más grandiosas qye asta ahora han salido de los meiores y mas insignes Poetas. Segunda parte* (Lisboa, 1647). Imprenta a nombre de Calderón.

[37] Valladares Reguero (2004: 24) aclara «tradicionalmente ha sido atribuida a Tirso de Molina e, incluso, a Lope de Vega. Hoy día se acepta la autoría de Mira, según consta en el manuscrito autógrafo de Barcelona».
[38] Como se indican los editores (Ibáñez Chacón y Sánchez García, 2006), se escribió en colaboración: jornada I por Mira de Amescua; jornada II por Pérez de Montalbán; jornada III por Calderón de la Barca.

El capitán Japté	Letra del siglo XVII (copia manuscrita).	*El Capitan Jepte o Cumplirle a Dios la palabra*. Copia manuscrita. Madrid, B. Nacional: Mss. 16.791.	En *Doce comedias. De varios autores.* (sin nombre de autor, Tortosa, 1638).
El galán secreto	?	/	En la *Parte treinta y quatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670).
Hero y Leandro	Siglo XVII	*Comedia de Hero y Leandro, Del Dr. Mira de Mesqua. Del Auttor Ju[an] de Cardenas. Año 1697*. Madrid, B. Nacional: Mss. 15.367.	
Lo que es no casarse a gusto	Letra siglo XVII	*Comedia famosa, Lo que es no casarse a Gusto. De el Dr. Dn. Antonio Mira de Mescua*. Copia manuscrita. Londres, British Museum: Add. 33.475.	*Lo que es no casarse a gusto. Comedia famosa de el Doctor D. Antonio de Mira de Mesqua* (sin datos de imprenta[39])
No hay burlas con las mujeres			En la *5° parte de Comedias escogidas* (Madrid, 1653; Madrid, 1654).
Los nuevos caballeros	Valladolid, 7 de marzo de 1608	*Caballeros nuevos, I los carboneros de Tracia de Mirademescua.* (copia manuscrita) Madrid, B. Nacional: Mss. 15.284	
La desgraciada Raquel y el rey don Alfonso VIII	1 de abril de 1625	*Comedia famosa. La desgraciada Raquel i Rei Dn. Alphonso el 8°. Del Doctor Mirademescua* (manuscrito fechado 1 de abril de 1625) Boston, Public Library: D.22.	
Galán, valiente y discreto	Siglo XVII (manuscrito) Valencia, 1636 (fecha de imprenta)	*Comedia famosa de Galán, valiente y discreto*.[40] Madrid, B. Nacional: Mss. 15-323.	En la *Parte veinte y nueve. Contiene doze comedias famosas de varios autores*. Consta una edición suelta (sin datos de imprenta).

[39] Cotarelo (1931: 102) deduce que «es de mediados o algo después del siglo XVII, y por su sencillez parece ser madrileña».
[40] Según afirma Urzáiz Tortajada (2002: 447), solo la primera jornada es autógrafa.

La hermosura del Fénix[41]	No aparece la fecha. Al final contiene solo «En Valladolid, para Alonso de Heredia»		*La hermosura de Fénix, y matracas de Sevilla, y damas trocadas* (edición suelta, Madrid, B. Nacional: Mss. 17.341).
Lo que le toca al valor y príncipe de Orange		*La gran comedia de la Muerte del Príncipe de Orange*. Manuscrito sin nombre de autor (letra del siglo XVII). Barcelona, Instituto del Teatro: 82.632.	En *Parte treinta y quatro de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1670).
Los mártires del Japón[42]	Al final de la jornada i aparece la fecha 18 de mayo de 1637 (Lisboa).	*Los mártires del Japón. De Mirademescua*. Copia manuscrita. Madrid, B. Nacional: Mss. 17.365.	
No hay dicha ni desdicha hasta la muerte	Madrid, 20 de julio de 1628.	*No ai dicha ni desdicha asta la Muerte. De Mira de Amescua*. Manuscrito autógrafo, fechado y firmado. Madrid, B. Nacional: Mss. Res.76.	
El cisne de Alejandría	Valladares Reguero (2004) coloca esta comedia en la sección de «Obras desconocidas, dudosas o falsamente atribuidas». Sin embargo, el grupo de investigación antes citado lo incluye en el repertorio dramático del dramaturgo (volumen X).		
Lo que puede el oír misa		/	En la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España* (Madrid, 1652). Constan dos ediciones sueltas (sin datos de imprenta).
La loca del cielo	Valladares Reguero (2004) no incluye ninguna comedia titulada *La loca del cielo*, ni siquiera en la sección «Obras desconocidas, dudosas o falsamente atribuidas».		
El más feliz cautiverio y los sueños de Josef	Madrid, 28 de diciembre de 1791 (fecha incluida al final del texto)	Se conservan tres copias manuscritas. La más antigua es: *Comedia El más feliz cautiverio, y Los sueños de Josef*. Representada por la compañía de Ribera. Con licencia en Madrid Año de 1972.	/
Nardo Antonio, Bandolero	Barcelona, 1631.		En *Las comedias del Fénix de España, Lope de Vega Carpio…Parte veinte y cinco*.

[41] Como indica Valladares Reguero (2004: 85-86), la labor de investigación llevada a cabo por de la Granja ha comprobado que «se trata de una comedia de Mira, conocida también como La bella poeta, de la que se sabe que fue vendida por Heredia a Valdés en 1603».

[42] Según los recientes estudios de Castilla Pérez (2001), se trata de una comedia de Lope del año 1602 que fue rehecha por Mira en 1619.

El negro del mejor amo	Madrid, 8 de febrero de 1643 (fecha de la censura de Juan Navarro de Espinosa); Madrid, 13 de febrero de 1643 (fecha de la licencia para la representación).	*El negro del Serafín*. Copia manuscrita. Madrid, B. Nacional: Mss. 17.317.	En el *Laurel de comedias, Quarta parte de diferentes autores* (Madrid, 1653)
El conde Alarcos	?	/	En la *Quinta Parte de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid 1653; Madrid, 1654). Se conservan también algunas ediciones sueltas sin fecha de imprenta.
La conquista de las Malucas	?	/	En *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes*, […] (1679)[43].
La Fénix de Salamanca	Entre 1607 y 1610 (Cotarelo y Mori, 1931). En 1629 (Williamsen, 1977). Entre 1616 y 1623 (Argente del Castillo Ocaña: Rodríguez Argente del Castillo).	/	En la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1653). *La Fénix de Salamanca. Comedia famosa. Del Doctor Mira de Mescua* (edición suelta de fines siglo XVII).
La segunda Magdalena y sirena de Nápoles	Entre 1615 y 1620 (Rodríguez López-Vázquez).	/	Cuatro ediciones sueltas a nombre de Rojas Zorrilla (sin fecha ni lugar de imprenta).
La venida del Antecristo	Antes de 1623 (de la Granja, 2012).	*El Antechristo*. Manuscrito anónimo. Parma, B. Palatina	
Vida y muerte de San Lázaro	Hacia 1619 (Williamsen, 1977).	*Mira de Amescua. Primera Jornada de la Gran Comedia de Vida y muerte de san Lázaro*. Manuscrito (letra del siglo XVII, con algunos trozos y enmiendas autógrafos).	En *Parte nona. De comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1655).
Bueno es callar	Entre 1610 y 1616 (Falconieri, 1992).	Manuscrito. En 8° (último) lugar de un volumen misceláneo de comedias sueltas de Mira.	

[43] Como indica Muñoz Palomares (2011: 151), esta obra «viene asignada, desde el año 1679, a Melchor Fernández de León». No se conoce ningún texto anterior a esta fecha, aunque Agustín de la Granja ha seguido el itinerario de algunas comedias de Mira en varios repertorios de Juan Bautista y Juan Jerónimo Valenciano (años 1620-1628), que nos conducen hasta el autor granadino. Ver también: GRANJA, Agustín de la, «Editando a Mira de Amescua: los nuevos textos y sus circunstancias», en *Teatro Completo*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2009, vol. IX, pp. 7-22.

		Roma, B. Nacional: 69-2-B-9-3.	
Examinarse del rey	Entre 1616 y 1619 (Williamsen, 1977; Martínez Calvo, 2011).	*Comedia famosa D[e] examinarse de Rey. Del dotor Mira Deamesqua* (letra siglo XVII). Madrid, B. Nacional: Mss. 14.953. *Comedia famosa de Mas bale fingir que amar* (letra siglo XVII). Roma, Vaticana, Barberini Latini: 3.483.	Varios ejemplares de un impreso antiguo (s. XVII).
Las lises de Francia	?	/	En la *Parte quarenta y quatro de comedias nuevas, nunca impressas, escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1678)
La reina Sevilla, infanta vengadora	Se supone una fecha muy temprana (Madroñal, 2011).	*La reina Sevilla, infanta vengadora, comedia famosa del Dr. Mira de Mesqua*. Roma, B. Apostólica Vaticana: Ms Lat. 7.538. *Comedia famossa de la Reyna Seuilla, y Carboneros de Francia del Dotor Mira de Mesqua*. Madrid, B. Nacional: Mss. 15.658. Letra siglo XVII (ambos manuscritos).	Primera edición impresa en: *Parte treinta y nueve de las de comedias nuevas de los meiores ingenios de España* (Madrid, 1673).
La rueda de la fortuna	En 1602 (Martin Contreras; de la Granja, 2011)	/	En *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte* (Alcalá, 1615). En *Flor de las comedias de España, de diferentes Autores. Quinta parte* (Barcelona, 1616) Se conservan ediciones sueltas (sin fechas de imprenta).
El tercero de su dama	En 1617 (de la Granja, 2004). Al final de 1616 (Vega García-Luengos, 2011).	/	*Comedia nueva famosa del tercero de su dama del dotor Mezqua* (edición suelta, sin fecha de imprenta)

En definitiva, esta tabla es una muestra de lo que Marcos Rodríguez define «el laberinto nominal» (2023: 307) que caracteriza las obras de nuestro dramaturgo y faltan todos los documentos que, por una razón u otra, de momento no se ha conseguido encontrar. En efecto,

como apunta Argente del Castillo Ocaña, hay también algunas obras que se han atribuido a otros autores «a causa de su alejamiento de la vida pública a partir de 1632» (2011: 200). De ahí que el número de obras dramáticas miramescuanas podría cambiar, pues depende de si se le atribuyen otras o si se descubre que algunas no son producto de su pluma. Por lo tanto, sería interesante y necesario aumentar y pormenorizar los trabajos de investigación para que se puedan resolver ciertas dudas en cuanto a la cuestión de las atribuciones inciertas.

A pesar de ciertos datos borrosos, hay que reconocer que Mira de Amescua «fue un escritor muy prolífico» (Zugasti, 1994: 903) sobre todo en materia teatral. De hecho, su repertorio comprende tanto comedias como tragedias, sin olvidar la cantidad de autos sacramentales que salió de su genio. Concretamente, Zugasti (1994) observa que se dedicó principalmente a un teatro de tono serio, aunque no pasan por lo alto sus obras caracterizadas por comicidad. En particular, en sus tragedias predominan temáticas históricas porque encajan perfectamente con el intento de presentar «ejemplos trágicos que aleccionen al público, subiendo a las tablas personajes como Belisario, Rodrigo López de Ávalos, Álvaro de la Luna, Bernardo de Cabrera, Diego Porcellos o la legendaria Raquel, la judía de Toledo» (Zugasti, 1994: 904). En cuanto a la materia cómica, en cambio, reconoce comedias históricas en las que «armoniza lo dramatúrgico (poético) con lo histórico (objetivo, real)» (Zugasti, 1994: 911); entre ellas, figuran, por ejemplo, *El conde de Flandes*, *El caballero sin nombre*, *Lo que puede el oír misa*, *Las desgracias del Rey don Alfonso el Casto*, *La hija de Carlos quinto*, *Las lises de Francia* y *La reina Sevilla y carboneros de Francia*. A estas, Zugasti (1994) añade otras en las que precisa que el dramaturgo recurrió a hechos bíblicos para desarrollar sus tramas; es el caso de *El más feliz cautiverio y los sueños de José*, *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, *El clavo de Jael*, *El arpa de David*, *El rico avariento* o *Vida y muerte de San Lázaro*. En cambio, figuran aparte las comedias hagiográficas –que retratan la vida de algún santo– como *El esclavo del demonio*, *El mártir de Madrid*, *La mesonera del cielo*, *Vida y muerte de la monja de Portugal*, *El animal profeta*, *El negro del mejor amo*, *El santo sin nacer y mártir sin morir.* Además, como indica Zugasti (1994), Mira se dedicó también a escribir comedias mitológicas, entre las cuales merecen una mención *La manzana de la discordia y robo de Elena*, *Polifemo y Circe*, *El hombre de mayor fama* y *Hero y Leandro*. En cuanto a las comedias palatinas, Zugasti (1994) distingue algunas de tono serio (*La adúltera virtuosa*, *Cautela contra cautela*, *El galán secreto*, *No hay reinar como vivir*) de otras de tono cómico (*El palacio confuso*, *La confusión de Hungría*, *Galán, valiente y discreto*, *Amor, ingenio y mujer*, *Bueno es callar*, *La tercera de sí misma*, *Examinarse del rey*).

También Argente del Castillo Ocaña elabora una clasificación general que se puede aplicar a las obras de Mira y sugiere que, por un lado, en su repertorio se puede hallar:

> una serie de obras de tema histórico, español o extranjero, que es muy difícil que no estén relacionadas con un determinado conflicto en la Historia de la Iglesia o con algún tema doctrinal conflictivo, y por supuesto con una lectura del hecho histórico aplicada al presente así ocurre con *La rueda de la Fortuna*, *El primer conde de Flandes*, *La próspera y la adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera*, y otras muchas (2011: 200)

Por otro lado, aparecen obras en las que se escenifica la vida de algún santo o alguna escena bíblica con evidentes aspectos históricos, sociales y políticos; es el caso, por ejemplo, de *El esclavo del demonio*, *La mesonera del cielo*, *El arpa de David*, *El clavo de Jael*. Es decir, si bien estas comedias religiosas estén concebidas para vehicular ideas morales conservadoras, típicamente católicas, insertan también elementos no propiamente relacionados con la religión, como pueden ser episodios de intrigas amorosas (Castilla Pérez y García Sánchez, 2011: 8). Luego, algunas de sus obras incluyen temáticas mitológicas y palatinas que ponen de relieve «la brillantez de su puesta en escena y el enredo divertido dentro de un campo moralizador universal» (Argente del Castillo Ocaña, 2011: 201). Concretamente, *El hombre de mayor fama* y *La confusión de Hungría* desarrollan respectivamente una temática mitológica, esto es la leyenda de Hércules, y una temática del género palatino puesto que se sitúa en un espacio y tiempo convencional. Sin embargo, según ha señalado el grupo de investigación A*ula-Biblioteca Mira de Amescua* gracias a sus trabajos y estudios, el corpus más amplio de la producción dramática de Mira está representado por las comedias de enredo; en efecto, como dice Argente del Castillo Ocaña, a Mira le gustaban «las trazas y los juegos de confusión y mal entendidos» (2011: 201) y la autora plantea la hipótesis de que se pudiera tratar de un acercamiento hacia la comedia burguesa.

3.3.2. CARACTERÍSTICAS DISTINTIVAS DE LA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA DE MIRA DE AMESCUA

Como sugiere Villanueva Fernández (1996), el aspecto más distintivo de su dramaturgia –que se extiende también a su poesía y a su propia concepción de la vida– es la originalidad. Es una característica que en sus obras se refleja, por un lado, en los temas y en los personajes elegidos y, por otro lado, en la estructura y en la versificación. Se trata de una característica que

hay que tener bien en cuenta a la hora de estudiar la concepción dramática del dramaturgo porque permite situarlo «en el lugar que merece entre sus contemporáneos y seguidores» (Villanueva Fernández, 1996: 605). Además, parece que Mira de Amescua era plenamente consciente de su originalidad, aunque, al contrario de otros escritores contemporáneos suyos, no dejó una obra teórica en la que dé constancia de los principios que rigen sus obras. Sin embargo, seguramente, como indica Villanueva Fernández (1996), a partir de diferentes obras suyas y documentos que él mismo redactó se pueden deducir sus ideas en materia dramática.

Concretamente, uno de los conceptos claves en los que se basa su concepción dramática es el «valor que […] reconoce en el arte» (Villanueva Fernández, 1996: 607). En relación con esto, es importante destacar que Mira se empeñó en defender la «libertad del dramaturgo» (Villanueva Fernández, 1996: 607), si bien no llegó a negar la existencia de ciertas limitaciones en el proceso de creación literaria. Como observa Villanueva Fernández (1996), queda patente en la obra *El más feliz cautiverio y los sueños de José*, concretamente en el siguiente fragmento, vv. 26-41:

LEVI No haya
quien de la historia eche menos
tan precisa circunstancia.
SIMEÓN Nadie ignora que a esto y cuanto
hicimos, todos se hallaban,
mas la cómica licencia
Estas y otras circunstancias
omite o añade; y siempre
que a la historia no haga falta
para el adorno es preciso
que algún episodio haya,
mas volviendo a nuestro asunto,
¡juro años que el correr cansa!
Reniego la vida. Aquí,
aquí quisiera se hallara
nuestro hermano el soñador.[44]

[44] Ver: MIRA DE AMESCUA, Antonio, El más feliz cautiverio y los sueños de Josef, en *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2010, vol. X, pp. 361-454.

Es decir, el personaje de Leví parece hacer referencia a los límites a los que el dramaturgo tiene que atenerse; luego, la expresión "cómica licencia" –que sale por boca de Simeón– deja entender que, efectivamente, el dramaturgo tiene la libertad de eliminar o añadir elementos a las historias que narra, según le convenga.

De acuerdo con lo que explica Villanueva Fernández (1996), otro aspecto fundamental en relación con la concepción dramática de Mira es la cuestión de la verosimilitud. Es decir, en su producción dramática, Mira tiene el objetivo de alcanzar la verosimilitud. Se trata de una constante en la literatura de la época del *Siglo de Oro* porque, utilizando las palabras de don Quijote, «tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible»[45]. En cuanto a la verosimilitud, Villanueva Fernández hace una distinción entre «las convenciones aceptadas por autores y espectadores» y lo que define como «la verosimilitud propiamente dicha» (1996: 610). Entre las convenciones aceptadas, el autor menciona «el amor a primera vista, amor de oídas, amar sin saber a quién», es decir procesos de enamoramiento que parecen responder al ideal neoplatónico. Se trata de convenciones que implican el uso de «un código expresivo, de un pseudolirismo hueco y rimbombante» (1996: 611). Por su parte, Mira si bien acepte estas convenciones, crítica los excesos en algunos pasajes de sus mismas obras. En cambio, en cuanto a «la verosimilitud propiamente dicha», Villanueva Fernández (1996: 614) afirma que «los límites de la verosimilitud en el teatro fueron aludidos por Mira de Amescua en varias obras suyas». Además, una de las pruebas que Villanueva Fernández utiliza para demostrar de manera evidente «la preocupación obsesiva de la búsqueda de la verosimilitud en la dramatización» es un fragmento de la obra *La tercera de sí misma*[46]. A partir del fragmento que retoma, llega a una conclusión en cuanto a los límites del arte; en efecto, como afirma Villanueva «la deducción final, que nos parece la de Mira, es que el arte todo lo remedia, pero siempre con las pertinentes explicaciones lógicas que pueden justificar determinadas actuaciones o situaciones absurdas dentro del desarrollo de las acciones dramáticas» (1996: 614). En efecto, ya Mesonero Romano (1852) en sus estudios sobre el teatro de Mira de Amescua se expresa en cuanto a su capacidad creativa, tal como apunta Cigüeña Beccaria:

> Hablando en favor de Mira, Mesonero Romanos otorga a su producción teatral la capacidad de crear "trozos y escenas llenos de pasión, de verdad y de fuerza cómica" y alaba "el ingenioso

[45] Ver: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Quijote*, I, 47.

[46] A partir de los documentos que se conservan, se supone que pudo ser escrita en el año 1617. Ver: MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Guía para la interpretación del teatro de Mira de Amescua*, ed. M. González Dengra, J. L. Suarez García, A. Valladares Reguero, Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 53-54.

artificio, la brillantez de su forma, y aquel énfasis de dicción que entonces estaba tan en boga, y del que seguramente se dejó arrastrar algo más que debiera" (1989: 468)

Muñoz Palomares, en cambio, llama la atención sobre otra importante característica del teatro miramescuano y que, según él, lo diferencia de los demás escritores del momento. Se trata de lo que él define como «carácter moralizador y catequístico» (2007: 11). Es un rasgo que se podría poner en relación con su formación religiosa que seguramente influyó en la concepción dramática sobre todo porque «el mismo autor lo formuló de manera clara al enunciar los dos objetivos principales que, según él, debe reunir la comedia: la defensa de la fe y de las costumbres cristianas, y la enseñanza moral y política. De ellos hay que partir para entender su producción» (Muñoz Palomares, 2007: 11). En efecto, se puede apreciar la influencia de su actividad eclesiástica y de su vida cortesana incluso en las temáticas y en el hilo argumental de muchas de sus obras.

Villanueva Fernández (1996) señala un aspecto curioso que se halla en muchas obras de Mira, esto es recurrir a los términos de 'comedia', 'historia' o tragedia' al final de las obras. Concretamente, las obras profanas (*El hombre de mayor fama*, *Las desgracias del Rey Don Alfonso el Casto*, *Hero y Leandro*) en las que aparecen personajes elevados llevan el término 'tragedia' o 'historia', o incluso los dos. De esta forma, responden a los principios aristotélicos. En cambio, las obras religiosas pueden llevar los términos de 'comedia' o 'historia' de manera indistinta, aunque Villanueva Fernández (1996) señala que en la mayoría de los casos es más frecuente el de 'historia'; es el caso de obras como *El esclavo del demonio*, *El animal profeta*, mientras que *El amparo de los hombres* acaba con el término 'comedia'. Por último, es importante mencionar que en una sola obra aparecen los tres términos al final, esto es en *El conde Alarcos*: «/ Demos fin a una tragedia / que resulta en mayor gloria / y si os agrada la historia, / dad perdón a la Comedia /». A partir de estas consideraciones, las conclusiones a las que llega Villanueva Fernández son esencialmente tres: 1) Mira de Amescua utiliza el término 'tragedia' no tanto con el significado aristotélico, sino más bien con el de desdicha y muerte; 2) 'historia' es el término que usa para las obras que se basa en algún tipo de documentación escrita; 3) 'comedia' se utiliza en el sentido aristotélico, es decir una obra que provoca risa con lo cual el tipo de personajes no tiene nada que ver.

En fin, Mira de Amescua representa un escritor muy prolífico del que, como observaba Sofía Eiroa (2002), hay muchas cosas que todavía se desconocen y sería interesante sacar a la luz. No obstante, el hecho de tener ediciones críticas de sus comedias es muy importante en el

ámbito de la investigación para apreciarlo en su totalidad y seguir con los estudios sobre su teatro.

3.3.3. La puesta en escena de las obras dramáticas de Mira de Amescua

Las informaciones que se presentarán a continuación se deben al trabajo de Marcos Rodríguez (2023) quien ha analizado de manera pormenorizada las entradas en las bases de datos de DICAT y CATCOM relacionadas con la producción teatral de Mira de Amescua.

La investigación llevada a cabo demostró que las obras del repertorio de Mira de Amescua se escenificaron en varios espacios para la representación. En esto, no se diferencia de los demás dramaturgos del *Siglo de Oro* porque la mayoría de ellos tenía 1) comedias escritas para ser representadas en los corrales; 2) encargos para la Corte; 3) autos que se realizaban en las fiestas populares, sobre todo para el *Corpus Christi* (Marcos Rodríguez, 2023).

En cuanto a las primeras representaciones del teatro de Mira de Amescua, se sabe que remontan al año 1602:

> Los caballeros nuevos y carboneros de Francia, por la compañía de Antonio Granados, *El conde Alarcos* y *Los mártires del Japón*, por la compañía de Los Españoles o La Española —constituida por Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas—, y *La rueda de la fortuna*, por Alonso de Riquelme; todas tuvieron lugar en el corral de comedias de Ávila, salvo la última, que se llevó a cabo en Granada. En contrapunto, las últimas representaciones del siglo XVII datan de 1698 […]; parece que fue R*eina Sevilla, infanta vengadora* la última comedia que pudo representar, en esta ocasión por José de la Rosa en el corral de Valladolid (Marcos Rodríguez, 2023: 311).

Es decir, los datos que se conservan demuestran de manera tajante que las obras del teatro de Mira de Amescua se representaron en los escenarios en un periodo que abarca todo el siglo XVII.

Además, Marcos Rodríguez (2023) llama la atención sobre el hecho de que parece que algunas compañías teatrales representaran periódicamente y de manera más asidua las obras de Mira. En efecto, a partir de una búsqueda en DICAT y CATCOM se han encontrado varios datos relacionados con la posesión y representación de sus obras que indican que su repertorio tuvo una vida teatral intensa. Entre los autores de comedia que más manejaron y trabajaron con las piezas miramescuanas, se encuentran los hermanos Valencianos (Juan Jerónimo y Juan Bautista

Almella); en efecto, en un documento fechado 5 de marzo de 1624 se da una lista de las obras tenían que representar, entre las cuales se mencionan también «*El palacio confuso*, *Conquista del Malevo*, *Venida del Anticristo* y *Juicio final*» (DICAT). En la entrada del DICAT referida a su hermano, Juan Jerónimo Almella, se conservan los datos extraídos de una escritura fechada 9 de agosto de 1628; entre las comedias que poseía se citan *El palacio confuso*, *El valiente Nardo Antonio* (debería corresponderse a *Nardo Antonio, Bandolero*), *El juicio*, *El cisne de Alejandría*, *La sirena de Nápoles* (debería corresponderse a La segunda Magdalena y sirena de Nápoles).

Además de ellos, figuran las compañías de Andrés de la Vega, la de Alonso de Heredia o la de Roque de Figueroa y María de Avendaño. Es interesante que aparezca el nombre de Roque de Figueroa puesto que fue uno de los autores de comedia que –como se explicaba en el capítulo anterior– se quedó una temporada en Nápoles, donde representó con su compañía; por tanto, no se puede descartar que en algún momento en dicha ciudad representara también algunas obras del mismo Mira. En efecto, como ya se ha subrayado, de los documentos de garantía de préstamo (fechados el 1 de marzo de 1624) se desprende que el autor y su mujer eran propietarios de varias comedias; entre ellas, figuran *Amor, ingenio y mujer* y *Cautela contra Cautela*. Además, se tiene constancia de que «el 29 de mayo de 1627 se ordenó el pago a Roque de Figueroa por la representación en palacio de *La tercera de sí misma*, que había tenido lugar en fecha que no se especifica» (DICAT, s.v. «Roque de Figueroa»). En relación con esto, se sabe que no viajó a Italia antes de finales de 1636, por tanto, puede que siguiera teniendo estas dos comedias en su repertorio y las pusiera en escena.

Por lo general, se observa que las obras miramescuanas pasaron por diversas manos; de ahí quizás que haya tantas dificultades en reconocer el original y establecer la autoría. Hay varios aspectos interesantes que llaman la atención: 1) los datos que se conservan por el momento muestran una vida teatral de estas comedias hasta el primer tercio del siglo XVIII puesto que el último dato que se ha encontrado se remonta al año 1723[47]; 2) solo de una pequeña parte de los autores sobre los que se conserva documentación se tiene constancia también de una estancia en Nápoles; es más, las informaciones atestiguan su representación en España. Entre ellos, cabe mencionar la representación particular de *Cautela contra Cautela* que hizo la compañía de Francisco López ante su Majestad el 3 de junio de 1632. Es importante llamar la atención sobre la fecha puesto que se trata de la temporada en la que el autor se queda en España

[47] En el mes de septiembre (1723) la compañía de Manuel Pesoa y Fresneda representó "con máquina" en Valladolid varias comedias, entre las cuales figura *El esclavo del demonio* (DICAT, s.v. «Fresneda (Pesoa), Manuel (de)», en red: https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/3464/128)

después de haber estado en Nápoles y París y antes de viajar otra vez a Italia. Por tanto, se podría suponer que en su segundo viaje a Italia llevara y, en consecuencia, representara la comedia miramescuana. Es decir, por el momento, no se ha encontrado ningún documento que atestigüe la representación de la obra de Mira de Amescua ni en Nápoles ni en el resto de Italia. No obstante, se tiene constancia de que algunos autores –por ejemplo, Roque de Figueroa– que tuvieron en el repertorio y representaron algunas de sus comedias en España, estuvieron una temporada en Nápoles. Por tanto, no se puede descartar que las siguiera teniendo cuando llegó salió de España con destino a Italia. De ahí que quizás sea necesaria una investigación en los archivos italianos, especialmente los napolitanos, para ver si se pueden ir tapando huecos para elaborar un análisis más detallado.

Sin embargo, cabe destacar que otro dato interesante sobre el que vale la pena llamar la atención es el volumen misceláneo donde está inserto el manuscrito de *Bueno es callar*. Dicho volumen se encuentra en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele de Roma (69.2.B.9) y, como subraya Ojeda Calvo (2012: 42), parece que «se ha formado en el siglo XVII y que desde esta época ha permanecido en Italia». Al parecer, las comedias insertas pertenecen a tres dramaturgos diferentes:

1) Jerónimo de Villayzán escribió *Ofender con las finezas*, *Transformaciones de Amor*, *Sufrir mas por querer mas*;
2) Cristóbal de Monroy escribió *Lo que passa en un Mesón* y *Lo que passa en una venta*;
3) Mira de Amescua escribió *La rueda de la fortuna*, *Amor, Ingenio y Mujer* y *Bueno es callar*. Aunque esta última se presente en el volumen misceláneo con el título de *Callar en buena ocasión* / o *Muerto vivo u enterrado*, Ojeda Calvo (2012) cambia el título a partir de sus estudios sobre como se presenta el manuscrito.

Llama la atención, sin embargo, la documentación que se conserva de las tres comedias de Villayzán y de las primeras dos de Mira de Amescua; en efecto, los datos vienen de archivos españoles y están relacionados con autores que, por los datos que se conservan, no viajaron a Italia o lo hicieron posteriormente, como es el caso de Roque de Figueroa. Consta que este último poseía tanto *Transformaciones de Amor* como *Amor, Ingenio y Mujer* en el año 1624; no obstante, por los datos que tenemos, el autor no viajó a Italia en fecha anterior a finales de 1636. De ahí que se pueda suponer que estuviera en el repertorio de algún autor español, tal vez Roque de Figueroa, que cuando llegó a Italia reunió estas piezas para formar el volumen en cuestión.

Además, como demostración que la fama del dramaturgo se extendió fuera de los confines peninsulares, es importante señalar la recopilación de Ciro Monarca, *Dell'opere regie*[48], donde se encuentran una serie de dramaturgias del Seiscientos para el teatro *all'italiana*. En efecto, como era normal, los cómicos italianos retoman obras dramáticas del teatro español y las rescribían. En este trabajo no se llamará la atención en el proceso que llevó al recopilador Ciro Monarca a seleccionar las obras regias que aparecen en el volumen puesto que el aspecto interesante es que consta también algunas obras reconducibles al dramaturgo de Guadix. Es decir, se incluyen algunas obras que vienen seguramente del repertorio miramescuano, si bien en algunos casos los títulos aparezcan leven modificaciones: *Lo schiavo del demonio*, *Ruota di Fortuna*, *Don Bernardo di Cabrera*. Por tanto, se trata de un dato que demuestra la fortuna que tuvieron las piezas miramescuanas en Italia, a pesar de las escasas documentaciones sobre las representaciones en los territorios italianos.

Hay que recordar que, como el teatro de Mira salió de la península ibérica, se hizo conocer también en América latina que, por aquel entonces, representaba en Nuevo Mundo recién descubierto. Sin embargo, como indica Marcos Rodríguez (2023), las noticias sobre el teatro de Mira en el Nuevo Mundo son escasas y más importante aún para los objetivos de este trabajo es que «tampoco hay información acerca de otras representaciones en el extranjero, algo sorprendente si se tiene en cuenta la larga estancia de Mira de Amescua en Italia» (2023: 312).

Además, siguiendo con esta línea que prueba la fama generalizada del dramaturgo y de sus obras, hay que evidenciar también que se conservan testimonios de la recepción del teatro español en la Francia del siglo XVII; en efecto, como sugieren Losada y Millán (2003: 1409), se puede considerar que «la época de mayor influencia en la literatura española en Francia es anterior a 1650». Mira de Amescua es un caso emblemático del interés hacia la literatura española que pululaba en dicha nación y, de hecho, se documentan representaciones y rescrituras de sus obras. Por tanto, es conveniente mencionar que se hallan adaptaciones francesas de algunas comedias como 1) *Dom Bernard de Cabrère* (1647) de Rotrou que es la adaptación francesa de *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* y 2) *Don Sanche d'Aragon* (1650) que tiene su correspondiente en *El palacio confuso*. Sin embargo, cabe señalar que «la relación entre ellas es muy variada» (Losada y Millán, 2003: 1409) y no es finalidad de este trabajo detenerse en el grado de adaptación y traducción entre estos textos. Sin embargo, se trata de un hecho que demuestra la fama del dramaturgo en un país que queda fuera de los confines hispánicos.

[48] Ver: MONARCA, Ciro, Dell'opere regie, ed. J. Gutiérrez Carou, Bulzoni, Roma, 2023.

En relación con esto, obviamente, queda trabajo por hacer. Por ejemplo, como señala Marcos Rodríguez, se podría llevar a cabo una investigación que implicaría rastrear los archivos (incluso en Nápoles) para ver si se encuentran documentos inéditos sobre los autores de comedia que estuvieron relacionados a Mira de Amescua «bien porque están en escrituras o documentos notariales de la época como poseedores de ciertas piezas, bien porque se sabe a ciencia cierta, gracias también a los documentos o a los propios manuscritos de las obras, que las representaron en alguna ocasión» (2023: 312-313). Para los objetivos de este trabajo, se han revisado las entradas tanto en el DICAT como en el CATCOM relacionadas con las comedias objeto de estudio; por tanto, las informaciones que se han extraído se expondrán en el siguiente capítulo.

4.

ENTRE LUZ Y SOMBRA: AMBIENTACIÓN NAPOLITANA

Con la base de las relaciones italianas vistas, por fin en este capítulo se presenta el análisis de la visión de Nápoles en un corpus de cinco comedias: *La adúltera virtuosa*, *Cautela contra cautela*, *Nardo Antonio, Bandolero*, *La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles*, *Bueno es callar*. Luego de una presentación de este conjunto teatral, se comentará la forma en la que el dramaturgo presenta el espacio dramático y cómo utiliza la ciudad de Nápoles, que representa el lugar de ambientación, para finalmente ofrecer un examen de la escenografía para la puesta en escena de dichas comedias.

4.1. NÁPOLES DE PAPEL: CINCO COMEDIAS DE MIRA DE AMESCUA

Dejando de lado los problemas de autoría ya señalados previamente (cap. 2), en el caso de Mira de Amescua hay un grupo de comedias napolitanas que se debe al conocimiento directo de la ciudad, según indica Guarino (2012: 130-131):

> Mira, que estuvo viviendo casi seis años en Nápoles durante la época del virrey Lemos, introduce en algunas de sus comedias (por ejemplo, en *Nardo Antonio Bandolero* o en *La adúltera virtuosa*) algunas referencias topográficas directas, que vienen seguramente de su conocimiento directo de los lugares.

Sin embargo, si por un lado se supone que el motivo de la elección reiterada de una ambientación napolitana en una parte de su producción se debe al conocimiento directo, fruto de su estancia en la ciudad, por otro lado, se puede abrazar la hipótesis de que tuvieron cierta influencia también las descripciones de la ciudad que el dramaturgo pudo haber leído en algún momento. Tras una búsqueda de este tipo de documentos, obviamente fechados antes de su partida, se han encontrado varios ejemplos interesantes[49]:

[49] Se presenta en esta lista una serie de obras a título indicativo, reuniendo las referencias encontradas tanto en la Biblioteca Nacional de España como en la BSHNP, que reflejan una posible lista de títulos que Mira de Amescua pudo conocer, completada con otros textos italianos que se custodian en la B. Marciana como indicación adicional

TEXTO IMPRESO ANTIGUO	AUTOR	FECHA (S)
D*escrittione della illustre et generosa citta di Napoli e suoi contorni*	Francesco Priscianese	1544
Descrittione dei Luoghi Antichi di Napoli, e del suo amenissimo distretto	Benedetto di Falco	1549
Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli	Pietro di Stefano	1560
La congiura de' baroni del regno di Napoli, contra il re Ferdinando primo	Camillo Porzio	1565
Descrittione del Regno di Napoli	Scipione Mazzella	1586
Il Regno di Napoli diuiso in dodici prouincie, con vna breue descrittione dellecose più notabili. I nomi delle citta', e terre, e castella, che vi sono, con la nuoua numeratione. I Re, che vi han regnato, et i Vicere statiui da Bellisario in quà, ... E le famiglie nobili delle città più principali.	Enrico Bacco	1608 (y otras ediciones).
Sito, et antichita della citta di Pozzuolo, e del suo amenissimo distretto, con la Descrittione di tutti i luoghi notabili e degni di memoria e di Cuma e di Baia e di Miseno e degli altri luoghi conuicini. Con le figure de gli Edificiÿ e con gli Epitafi che vi fono. Poloui medefimamente tutti i Bagni e loro proprietà di Pozzuolo e di Baia dell Isola d Ischia Li in questa ultima edittione aggiuntoui un ricco Apparato delle Statue ritrouate in Cuma à Gennaro dell anno 1606.	Scipione Mazzella	1591 (y otras ediciones)

Concretamente, cabe llamar la atención sobre la *Descrittione del Regno di Napoli* de Scipione Mazzella, fechada 1586, que ya desde la portada del texto muestra las informaciones que se van a proporcionar: nombres de las provincias antiguas y modernas, de las costumbres y cualidades de los territorios, y de los personajes ilustres que pasaron por allí; además, incluye informaciones sobre la geología de los territorios y se mencionan reyes, títulos nobiliarios vigentes, y familias nobles. Es decir, se trata de una descripción completa de la ciudad, de su historia, de su conformación geopolítica y social. A estos documentos hay que añadir otros en lengua castellana que se han encontrado, muchos de los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional de España: entre ellos se señala, por ejemplo, la *Historia del reino de Nápoles* (1584) de Pandolfo Collenuccio, dentro de esta otra serie de escritos con que pudo entrar en contacto

Mira de Amescua; además, se puede suponer que de ellas pudo extraer informaciones relevantes que seguramente le servirían para la escritura de sus obras, bien como una suerte de complemento y confirmación a las que ya poseía o, incluso, como sustitución al conocimiento derivado de su experiencia directa.

En cuanto al repertorio dramático, este trabajo se basa en las ediciones críticas de las siguientes comedias:

1. *La adúltera virtuosa* (1604, comedia palatina).
2. *Cautela contra cautela* (entre 1616 y 1619, comedia palatina).
3. *Nardo Antonio, Bandolero* (fecha desconocida, tragedia)[50].
4. *La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles* (entre 1615 y 1620, comedia palatina con elementos hagiográficos y legendarios).
5. *Bueno es callar* (entre 1610 y 1616, comedia palatina).

Cabe señalar que hay otras obras –entre ellas *El palacio confuso*, *La tercera de sí misma*, *Examinarse del rey*– en las que se pueden apreciar algunas referencias a Nápoles; sin embargo, se trata de meros guiños ornamentales y secundarios, en relación subordinada con historias o personajes de otros lugares de Italia.

En línea general, en las comedias que se irán presentando a continuación, Mira de Amescua utiliza la ambientación de Nápoles como un telón de fondo; es decir, como el lugar en el que se desarrolla la trama y en el que actúan los personajes. En algunos momentos, ofrece citas toponímicas y referencias a lugares concretos (ver tabla 2 del Apéndice) y, ocasionalmente, se presentan matices culturales y/o se reflejan cuestiones sociales de la época que contribuyen a esbozar un retrato de Nápoles y sus alrededores. Por tanto, puede tratarse de indicios que demuestran su conocimiento de la ciudad que seguramente viene de la larga estancia como miembro del séquito del conde de Lemos, virrey de Nápoles durante los años napolitanos del dramaturgo. Sin embargo, al analizar las presuntas fechas de composición, se desprende que no hay una relación de causa-efecto entre la estancia y la elección de ambientar estas obras en Nápoles. De lo contrario, no se explicaría por qué aparece también en *La adultera virtuosa*, cuya composición, si se sigue la línea trazada por Williamsen (1977), se fecharía antes de 1604; es decir, en época anterior a su viaje. No obstante, el hecho de que cuatro de las cinco comedias

[50] Cabe subrayar que, al contrario de las demás cuatro, para el análisis de *Nardo Antonio, Bandolero* se ha utilizado la edición crítica que se encuentran online en la página web del *Cervantes Virtual*[50] puesto que no se ha tenido a disposición el volumen en formato papel.

sean coetáneas o posteriores al periodo napolitano permite afirmar que su estancia en la ciudad influye en la elección de manera determinística funcionando, por tanto, como una suerte de catalizador lógico. Se trata de una explicación que, por un lado, justificaría la presencia en su repertorio de comedias ambientadas en otras ciudades italianas, por ejemplo, *El amparo de los hombres* (Génova), *No hay reinar como vivir* (reino de Sicilia), *El palacio confuso* (reino de Sicilia), *La tercera de sí misma* (Mantua). Además, justificaría la ambientación elegida para *La adúltera virtuosa* puesto que, como se ha dicho, en ella también Nápoles representa el espacio con el que juega el dramaturgo. De esta forma, ambienta las acciones dramáticas en un entorno sugestivo y exótico; es decir, por un lado, puede tratarse de una elección que se pone en relación con la percepción de la ciudad por parte de los españoles de época puesto que, si bien estuviese interconectada con la corona hispánica, Nápoles se seguía considerando un lugar lejano y suscitaba, por tanto, el interés tanto del público como de los intelectuales. Por otro lado, se podría llegar a cuestionar su fecha de composición, basada en el análisis del sistema métrico, propuesto por Williamsen (1977) porque, quizás, no represente la clave para llegar a conclusiones indiscutibles.

En cuanto a los asuntos y temas tratados, se aprecian varias semejanzas entre las obras, quizás, en la mayor parte de los casos, debidas a la pertenencia a un mismo género, esto es el género palatino según la taxonomía propuesta por Vitse (1988). En efecto, *La adúltera virtuosa*, *Cautela contra Cautela* y *Bueno es callar* presentan episodios de enredo, en donde predominan traiciones, falsas acusaciones y engaños. Concretamente, en *La adúltera virtuosa*, la reina Catalina es injusta y falsamente acusada de adulterio. La acción empieza con las inminentes bodas de doña Juana con el duque de Milán, Mauricio, que se tienen que realizar en Nápoles y va a ser en presencia del rey. Sin embargo, éste se infatúa de la dama y para obtener su amor, envía a Mauricio a luchar en una guerra inventada (guerra de Famagusta). Obviamente se trata de un pretexto para librarse de él con lo cual ordena al marqués Astolfo que lo asesine y, de tal manera, le quite el obstáculo que le impide gozar de su "objeto" de deseo. Mientras tanto, la reina Catalina se entera de los planes de su marido, el rey, y ayuda a doña Juana a salir del reino. Para lograr el intento, elaboran un plan: doña Juana se tiene que vestir de hombre para salir sin que nadie se dé cuenta. Al ver a la reina acompañada de un hombre, las manos derechas del rey –el conde y el barón– la acusan de adulterio. Todas las peripecias culminan en un duelo seguido por la aclaración del malentendido y con un final feliz puesto que el rey y la reina hacen las paces y Mauricio recupera a doña Juana.

De la misma forma, también en *Cautela contra cautela*, el motor de la acción de la comedia es sin duda el enredo como se entiende ya a partir del título, donde aparece de manera

significativa el término «cautela» reduplicado para dar a entender que las estratagemas puestas en marcha por los personajes son claves en la comedia. En este caso, el enredo surge de la indecisión de un rey que no sabe escoger entre dos mujeres, Porcia y Elena, respetivamente pobre y rica, y quiere descubrir cuál de las dos le profesa un amor verdadero. Mientras tanto, en la esfera política, el rey recibe avisos anónimos de que se está preparando una conjura para arrojarlo del trono. Por tanto, el rey y su privado elaboran una doble cautela, esto es una doble estratagema para descubrir, por un lado, quiénes son los conjurados y, por otro lado, para descubrir quién lo ama y quién le es fiel. Tras una serie de peripecias que llevan a malentendidos, se descubre toda la verdad: tanto la identidad de los conjurados como la de la mujer que honestamente lo ama. Por su parte, *Bueno es callar* cambia algunos elementos, pero los temas siguen siendo los mismos. Tras un comienzo *in medias res*, don Sancho y su criado relatan lo que ha pasado previamente y el motivo por el que acaban siendo fugitivos: don Sancho de Aragón decide ir a Nápoles por amor a la Infanta Margarita de Nápoles; sin embargo, en ocasión de unas fiestas mata involuntariamente al hermano de la princesa durante un torneo. De ahí que empiece su huida para escaparse a una pena de muerte y su plan para volver a juntarse con su amada: fingir su muerte y llega a palacio con Rodrigo y don García haciéndose pasar por loco. Estos hechos desencadenan toda una serie de peripecias en las que las historias de los personajes se entrelazan hasta llegar al desenlace del conflicto dramático. Por tanto, como en muchas comedias del repertorio de Mira de Amescua, también en *Bueno es callar* el motor que mueve los sucesos es el enredo a través del cual se representa el equilibrio tambaleante y la línea sutil que distingue la realidad de la apariencia (Argente del Castillo, 1991).

En cambio, en *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles* se aprecian algunas diferencias. En primer lugar, la historia no se desarrolla exclusivamente en Nápoles puesto que la mayoría de la acción dramática trascurre en Manfredonia, ciudad de la actual región de Apulia), que entonces pertenecía al virreinato de Nápoles; de ahí que al final de la comedia el personaje de la niña –que sale cantando– y se dirija hacia los «napolitanos dichosos» (III, vv. 2310) a pesar de que el espacio dramático fuera un bosque situado en Mafredonia.

Nápoles, sin embargo, adquiere cierta importancia para los personajes y, sobre todo, en el desarrollo de los sucesos relacionados con la vida de la protagonista Magdalena, como el propio título de la comedia indica. Como ya se ha dicho anteriormente, Nápoles representaba 1) una ciudad muy en boga entre los intelectuales del momento; y 2) un lugar interesante para ambientar una comedia en la que prevalecen temas de pasión, amor e ideales cristianos.

Además, entre las comedias del corpus que se han seleccionado para este trabajo, *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles* tiene antecedentes legendarios, pues, por un lado, se

inspira en la vida de dos santas cristianas (santa Margarita da Cortona y santa María Magdalena Pazzi) y, por otro lado, en la figura mitológica de la sirena. Esta última, por cierto, representa de manera simbólica también la ciudad de Nápoles con lo cual se puede establecer un paralelismo entre la protagonista y dicha ciudad. En cambio, en cuanto al referente religioso, se basa en la Magdalena de los Evangelios que, de acuerdo con Rodríguez López-Vázquez (2011: 409), arrastra una iconografía muy popularizada en el Barroco. A su vez, la figura de María Magdalena sirve como antecedente para perfilar las historias de las dos santas italianas antes mencionadas (Rodríguez López-Vázquez, 2011) que, por cierto, están entrelazadas:

> Pues la Pazzi se llamaba en principio Caterina y cuando su padre fue destinado como gobernador precisamente a la atención que en La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles aparezcan, como en María Magdalena Pazzi, así como que las protagonistas se llamen precisamente Magdalena y Margarita (Rodríguez López-Vázquez, 2011: 499).

Además, cabe señalar que se han encontrado fuentes librescas para la vida de estas dos santas. Por un lado, la historia o partes de la historia de Santa Margarita da Cortona aparece en diversos escritos; entre ellos, se señalan 1) *Parte segunda de las crónicas de los frailes menores, y de las otras órdenes segunda y tercera, instituidas en la Iglesia, por el santísimo Padre San Francisco* de Marcos da Silva (impreso en Alcalá de Henares, 1577); 2) en la *Primera parte de la historia de la Tercera Orden de nuestro seráfico P. S. Francisco* de Juan Carrillo (1610); y 3) *Corónica y historia de la fundación y progreso de la provincia de Castilla, de la Orden del bienaventurado padre san Francisco tiene que modernizar las citas* de P. F. Pedro de Salazar Mendoza (1612). Por otro lado, una fuente que a nivel cronológico resulta interesante para la vida de Santa María Magdalena Pazzi se encuentran en la *Prima parte Della vita della M. Suor Maria Maddalena de Pazzi* de Vincenzo Puccini (1609). Por tanto, se trata de una comedia sacra-legendaria en la que los elementos hagiográficos se mezclan con otros legendarios y dan lugar a una obra en la que son claves las temáticas que van de las «tentaciones diabólicas en torno al Eros, a la sensualidad concupiscente y al remordimiento que conduce a la penitencia» (Rodríguez López-Vázquez, 2011: 409).

Por último, *Nardo, Antonio Bandolero* se sitúa en un plano diferente, porque, en primer lugar, según la taxonomía propuesta por Vitse (1988), se puede clasificar como tragedia, pues:

> El protagonista es un valiente soldado napolitano que, al verse traicionado desde varios flancos, arremete con violencia contra el orden establecido y se hace bandolero, […]. De víctima pasa a

victimario y comete varios crímenes, hasta que cae preso y muere ajusticiado (final moralizante) (Zugasti, 1994: 910).

La obra se ambienta fuera de la península ibérica y se observa una alternancia de personajes entre la alta y la baja sociedad. Sin embargo, presenta algunas referencias que la sitúan en una época contemporánea, concretamente durante el virreinato de Juan de Zúñiga Avellaneda y Cárdenas (1541-1608), Conde de Miranda del Castañar (VI) y duque de Peñaranda de Duero (I). En efecto, en el portal de la *Real Academia de la Historia*, aparece también la siguiente información:

> Por sus buenos servicios el rey le promocionó a virrey de Nápoles, ocupando el cargo entre 1586 y 1595. […]. En 1586, nada más tomar posesión de su cargo, trató de llevar a cabo un modesto programa de reformas, protegiendo a los campesinos de la violencia de los barones, limitando la autoridad de los comisarios reales sobre los municipios e implementando una mejora moral de los tribunales para atenuar la corrupción que imperaba en la administración de justicia (Rivero Rodríguez, con año o si no hay solo apellidos)[51].

Es decir, su perfil encaja perfectamente con el personaje que juega el conde de Miranda en la comedia. Es más, durante su mandato, acrecentó la crisis en el reino y se vino a crear una situación muy delicada que culminó con «auténticas expediciones militares de represión y castigo» (Rivero Rodríguez, s.v., «Zúñiga Avellaneda y Cárdenas, Juan», en red). Por su parte, esta acción de represión masiva contra los deudores llevó al estallido del bandolerismo. Además, en la comedia se menciona a Marco Sciarra, hombre de origen humilde que se hace bandido a partir de 1584. Es decir, son datos e informaciones extraíbles de la comedia que la sitúan en una época contemporánea al dramaturgo.

Por tanto, *Nardo Antonio, bandolero* podría considerarse incluso una comedia de bandoleros, según las características que propone Victor Dixon (2005: 189):

> Las comedias realmente representativas del género son para mí aquellas cuyos protagonistas, durante gran parte de su acción, actúan específicamente como bandoleros. Excluyo pues 1) aquellas en que uno o más ladrones son solamente personajes menores o episódicos; 2) aquellas cuyo héroe practica el bandolerismo sólo transitoriamente, o es realmente otra especie de

[51] Ver: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, «Zúñiga Avellaneda y Cárdenas, Juan», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, s.p., en red: https://dbe.rah.es/biografias/16780/juan-zuniga-avellaneda-y-cardenas.

malhechor -valiente, rufián, renegado o libertino; y 3) aquellas en que una mujer declara querer vengarse de los hombres en general, que me parecen proceder más bien de la tradición folklórica de las serranas.

En efecto, el protagonista de la comedia es Nardo Antonio, personaje que actúa como bandolero, pero tiene sentimientos nobles. La obra inicia con los festines organizados para el conde de Miranda, ocasión que sirve de escenario para presentar a Nardo y el conflicto dramático. Por su parte, Nápoles se convierte en el lugar perfecto para ambientar la trama de una tragedia en la que las peripecias amorosas de los personajes se mezclan también matices históricos.

Esta presentación del corpus ha servido para introducir el siguiente apartado, que se adentra a explorar de manera específica cómo efectivamente aparece la ciudad partenopea y la forma en la que el dramaturgo aprovecha el espacio dramático.

4.2. «DE NÁPOLES LA FAMA»: AMBIENTACIÓN NAPOLITANA Y ESPACIO DRAMÁTICO

Como se ha argumentado previamente, la ambientación napolitana es el elemento común que agrupa las cinco comedias seleccionadas para el análisis. No obstante, de antemano advierto que hay muy pocas referencias directas a la ciudad que funciona como telón de fondo, por lo que se ha ampliado el campo de interés al estudio del espacio dramático.

En *La adúltera virtuosa*, por ejemplo, se hace referencia a dos ciudades que formarían parte del reino de Nápoles, esto es «Gayeta» y «Coloneta» (I, vv. 58-60). Concretamente, Gayeta (la actual ciudad de Gaeta, en el Lacio meridional) formalmente era un territorio del reino de Nápoles y, por ende, bajo el dominio español:

> […] fue integrada definitivamente en la Monarquía Hispánica después de la victoria del Gran Capitán sobre los franceses en la batalla de Garigliano (1503). […]. Por su posición estratégica y su carga simbólica e histórica ocupó un lugar preeminente en la representación del poder virreinal a lo largo de los dos siglos de dominación española (Sola, s.p., en red)[52].

Sin embargo, no se ha encontrado el correspondiente en la actualidad de la ciudad de «Coloneta», es decir en las ediciones críticas no aparecen indicaciones que favorezcan la

[52] Ver: SOLA, Diego, «Gaeta, puerta de entrada al Reino de Nápoles», en *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, s.p., en red: https://www.ub.edu/enbach/es/escenario/2-0/gaeta-puerta-de-entrada-al-reino-de-napoles.html

interpretación y la asocien a un lugar preciso. No obstante, por la semejanza léxica, podría tratarse de Colonnella, pueblo del Abruzo, que, además, entraría en los territorios que pertenecían al reino de Nápoles en el siglo XVII. Luego, las referencias a los dominios españoles agrupados en el reino de Nápoles siguen más adelante:

> ALBERTO yo vengo de tomar el turquesado
> Mediterráneo mar, desde Cocencia
> hasta la Notodia, […]

Es decir, se menciona el mar Mediterráneo y unos territorios que pertenecían a la corona hispánica (Cocecia y Notodia) cuando en el acto II el personaje del capitán Alberto regresa a Nápoles tras concluir sus hazañas militares, de forma que se vuelven a subrayar el poder y la supremacía española. Luego, si bien Nápoles constituye efectivamente el lugar de ambientación de toda la comedia, los espacios dramáticos en los que se mueven y actúan los personajes van variando; concretamente, se observa una alternancia entre espacios cerrados (el palacio real, la casa de Mauricio, la casa de doña Juana) y espacios abiertos.

El primer acto empieza en un espacio cerrado que está representado por el palacio del duque Mauricio. Es, por tanto, en ese espacio donde se desencadena el conflicto dramático puesto que el rey –quien iba a ser el padrino de las velaciones entre el duque y doña Juana– se enamora de la mujer. Cabe subrayar que, ya en el primer parlamento del acto I, Carlos menciona dos lugares de la ciudad, esto es el «domo» y el «Palacio Real» (v. 1) y se puede suponer que la elección no es casual: en efecto, se trata de elementos funcionales para dar prueba de la grandeza de la ciudad puesto que representaban dos lugares emblemáticos, centrales en la vida social y reflejo de la política de la capital virreinal (Peñarroya Palos, 2005). Concretamente, el Palacio Real constituyó una obra arquitectónica que mandó construir Fernando Ruiz de Castro, conde de Lemos y virrey de Nápoles desde 1599 hasta 1601. El motivo de la edificación iba a ser una supuesta visita a Nápoles del propio monarca vigente por aquel entonces en España, esto es Felipe III de Habsburgo, aunque en la realidad nunca se llevó a cabo. Por tanto, es importante señalar que la construcción y edificación de lo que iba a ser el símbolo del poder y de la influencia de la monarquía hispánica se mandara construir justo alrededor de los años en que se supone que Mira de Amescua compusiera esta obra y, por tanto, de alguna forma le hubiese llegado noticia de este suceso. De ahí que los interiores del palacio representaran el espacio por excelencia, donde evidentemente se desarrolla buena parte de la acción dramática y acaba la comedia.

En línea general, se percibe que en los espacios interiores –esto es el palacio real o del duque– se presenta el estallido y el desarrollo de los conflictos éticos; en otras palabras, son espacios donde se tambalean las virtudes como el honor y la lealtad. Es decir, la manera en la que los personajes interactúan revela las intrigas y los subterfugios que rigen la trama de la comedia. En cambio, el espacio exterior –representado por las calles de la ciudad de Nápoles, el valle, el monte– se presenta como ideal para desarrollar acciones dinámicas y materiales. Por ejemplo, el alboroto producido por la muchedumbre del vulgo en el centro de la ciudad o los duelos que se llevan a cabo en las periferias. En relación con esto, se puede afirmar también que es precisamente en los espacios exteriores donde los personajes tienen que preservar su honor; en cambio, en los interiores del palacio se da rienda suelta a las emociones y sentimientos prohibidos.

Es interesante observar cómo Mira de Amescua –a través de las palabras de los personajes– recrea en el entramado del texto una Nápoles que se presenta como un lugar donde prevalecen las debilidades (vv. 131-137):

REY ¡Ay Elena de Aragón!
Nunca a Nápoles vinieras
si has de ser mi perdición,
nunca tu fama creí
pero tus ojos han sido
basiliscos para mí,
que en un instante han perdido
mi ser y mátenme así.

La tentación está a punto de vencer sobre la razón («nunca a Nápoles vinieras / si has de ser mi perdición») puesto que, al enamorarse de doña Juana, el rey actúa con el único objetivo de obtener el objeto deseado. Las debilidades de espíritu que comparten los personajes que se mueven en este espacio dramático se observan también cuando se derrumban las fuerzas de don Felipe nada más llegar a Nápoles (vv. 885-888):

Marqués, estoy sin sentido.
¿Duermo acaso? ¿Estoy soñando?
Pienso que me está engañando
la vista y pierdo el sentido.

Se recrea, por tanto, un espacio donde gobierna el engaño, la falsedad, en fin, la fragilidad del individuo. Por eso, en el acto II, cuando doña Juana se entera de la muerte (si bien falsa) de Mauricio, lanza una invectiva contra la ciudad «¡Ah, Nápoles alevosa!» (vv. 1606), es decir remarca su carácter corrupto y desleal. De ahí que haya una más alta consideración de España que, en cambio, representaría el estado donde se mantienen firmes los valores, el alma no es corrompida por tentaciones terrenales y queda intacta la honra. En efecto, se le atribuyen cualidades superlativas puesto que se presenta ya desde el principio como una «perfecta / región, cielo de serafines / a quien el orbe respecta» (vv. 55). Luego, la imagen de la inferioridad de Nápoles con respecto a España se vuelve a recrear cuando doña Inés rechaza la propuesta del rey que le había pedido un favor a cambio de un condado en el reino (vv. 250-255):

DOÑA INÉS Si el alma, señor, te engaña,
Nápoles te podía dar
actor de tan tope hazana,
que yo sé servir y honrar
porque he nacido en España

De tal manera, se vuelve a presentar una ciudad que engloba actitudes y valores negativos que se oponen a la caracterización con la que se pintan los hombres de origen español.

Además, en el entramado del espacio dramático la ciudad de Nápoles está conectada con la trama y se hace reflejo de los sentimientos y actitudes de los personajes. En relación con esto, se puede afirmar que adquiere también un carácter sobrenatural porque, si bien por un lado se presenta como un espacio de tentaciones peligrosas para el alma, por otro lado, parece tener un poder revelador. Por ejemplo, en el acto I don Felipe le pide a Frisón que le cuente lo que ha pasado y vivido en la ciudad («si en Nápoles has bebido / cuéntame lo que has soñado», vv. 535-536). Si bien se trate de unos versos que se pueden interpretar en clave trivializada –al considerarse el lacayo borracho por haber bebido demasiado– pueden rodearse también de un aura de misterio que traspasa lo material. Es decir, se mezcla la dimensión terrena de una ciudad caracterizada por deslealtad y corrupción con una dimensión onírica. Es más, este carácter místico se puede observar también en los vv. 571-572:

ASTOLFO Callad, que por ventura será engaño
y la verdad en Nápoles veremos.

Es decir, don Felipe no puede creer que doña Juana –de quien era pretendiente– lo haya engañado. Por tanto, Nápoles se configura como el espacio dramático que arroja luz, que abre los ojos y muestra la verdad («Verdad es que en la ciudad / se publica y no se esconde», vv. 614-615). Sin embargo, este carácter revelador de la ciudad se trivializa al hacer referencia a la muchedumbre de un pueblo que habla y es muy fácil enterarse de las noticias; por eso, en el acto III, se vuelve a presentar una ciudad en la que las voces corren y dan lugar a malentendidos y falsas acusaciones («limpias y parleras fuentes / dejadme de atormentar», vv. 2286).

En el texto se recrea también la imagen de Nápoles como una ciudad fundada en mitos y leyendas. Es un aspecto que se puede extraer a partir del parlamento metafórico del rey (vv. 147-160):

REY

Si, que enamorarse un rey
es bajeza conocida.
¡Ay hermosa doña Juana,
divino sol de Aragón!
Nunca vieras las riberas
del mar, que lleno de asombros
vieras sus entrañas fieras
cuando en sus celosos hombros
pasó en salvo tus galeras,
a pesar de los timones
las ondas se te cuajaran;
nunca ninfas ni tritones
por verte pasar fundaran espumosos torreones.
En vuestras manos está
hoy mi vida.

Las «riberas del mar» son las costas napolitanas que funcionan como una metáfora de las defensas del rey que han sido derribadas con solo ver a la figura de doña Juana. Sin embargo, a nivel urbano, representaban un lugar muy importante de la ciudad y de difícil acceso puesto que debían prevenir la avanzada por mar de los enemigos externos. Se percibe, además, a través de la referencia a «ninfas» y «tritones», esto es deidades marinas que desde la antigüedad representan el símbolo de la ciudad de Nápoles, la base mítica sobre la que se funda la ciudad.

Otro aspecto que llama la atención es que, tanto en los interiores del palacio como por las calles de la ciudad, se presenta la esencia de la cultura festiva y del ocio cortesano que imperaba

en la ciudad de Nápoles. Se observa, por ejemplo, cuando se llega al desenlace del conflicto dramático, el rey incita a que se empiecen los festejos en la ciudad («Hoy Nápoles se alborote / con festines y saraos», vv. 2538-2539). En efecto, en los primeros años del Seiscientos –que incluyen el periodo napolitano de Mira de Amescua– en los territorios que se encontraban bajo la monarquía hispánica, los miembros de la nobleza se encargaban de realizar fiestas y las celebraciones. Por tanto, se trata de una cultura que caracterizó el reino de Nápoles; de ahí que los retratos de la ciudad que se pueden extraer a partir de varias comedias de Mira de Amescua la muestren inmersa en dicha atmósfera festiva.

La comedia, además, proporciona informaciones sobre las formas de administración de las justicias que existían en Nápoles. Por ejemplo, se desprende que para vengar las afrentas se recurría el duelo. Como sugiere García Godoy (2001), la última vez que un rey admitió un duelo en un territorio hispano se remonta al año 1522 porque, a partir de entonces, en España se introduce la práctica del desafío. En efecto:

> Como quiera que las leyes castellanas no permitían el desafío y, mucho menos desarrollar un duelo protocolario con la participación del rey en primera persona para otorgar el campo, quedaba la posibilidad de librar el reto en el suelo extranjero, acudiendo a Italia. A esta coyuntura parecen responder las palabras de don Felipe de Cardona, cuando siente la necesidad de emigrar, para vengar la muerte de su hermano, según el código de honor caballeresco (García Godoy, 2001: 16).

De ahí que Godoy llegue a sostener la hipótesis de Claude Chaudalis según la que Mira de Amescua conociera los tratados italianos del duelo.

Es importante subrayar que al inicio del acto III la acción se desarrolla en un espacio rústico representado por un «valle» (vv. 1862); es decir, ha habido un cambio de espacio y la acción se desarrolla en un lugar un tanto alejado del centro de la ciudad de Nápoles. Este cambio de espacio subrayado queda reforzado por el fondo musical que, como indica Ruano de Haza (1994: 343), se solía utilizar también «para indicar cambios en el lugar de la acción». En efecto, este espacio dramático se percibe más bien como un *locus amoenus*: los personajes que encabezan el acto son unos labradores que salen cantando de manera parecida a como se representan los pastores en el género bucólico: «¡Qué lindo que sale el sol / cuando despierta el albor / y cuando se va a acostar / qué lindo que entra en el mar!» (vv. 1834-1836). Por tanto, el espacio dramático confiere una imagen de Nápoles diferente porque, si hasta el momento se ha presentado como escenario negativo, aquí parece ofrecer otra dimensión en la que imperan paz

y armonía. Este espacio periférico se mantiene a lo largo del acto III («por el monte y por los llanos / alcanzallos no pudimos», vv. 1911-1912) hasta el vv.1936. Después, se vuelve a producir un cambio en el espacio dramático y la acción vuelve a desarrollarse en los interiores del palacio.

La ambientación napolitana, por tanto, representa el escenario ideal para desarrollar una trama en la que se producen intrigas y conspiraciones en función de un tema principal, esto es el poder. De ahí que se presente la idea de un reino rico y suntuoso, pero al mismo tiempo corrupto también en *Cautela contra cautela*. Es un aspecto que se plasma también en los personajes que difieren básicamente en los valores morales que los caracterizan. Además, a partir de la ambientación napolitana, Mira de Amescua inserta también datos históricos, prueba de su conocimiento e interés hacia este territorio.

En efecto, como apunta Maldonado Palmero (2002: 320, n. 1896), el personaje de Ludovico se puede considerar un *alter ego* de Ludovico Sforza «quien traicionó al rey de Nápoles y se coaligó con el rey francés para intentar desterrar a los españoles de Nápoles por el peligro que suponía para su ducado de Milán». Es una hipótesis que casa bien con el parlamento del príncipe de Taranto que intenta convencer a Enrique a apoyar al «gallardo francés» (vv. 1891) afirmando «De estado nos mejoramos / si los tres el reino damos / a Carlos que lo desea» (vv. 1888-1890). Es decir, el rey francés que se menciona en la comedia puede ser una alusión de Carlo VIII por quien Ludovico Sforza traicionó al que era rey por aquel entonces, Alfonso II de Aragón (1448-1495).

Obviamente, aunque el telón de fondo esté representado por la ciudad de Nápoles, los espacios dramáticos van cambiando a lo largo de la comedia. En línea general, se observa una alternancia dicotómica entre espacios cerrados y abiertos. Como se ha señalado, la comedia empieza en un espacio abierto representado por las calles de Nápoles en las que los personajes interactúan y dialogan en proximidad de las casas de Elena y Porcia. Luego, se vuelve a aludir a un espacio exterior hacia el final de la comedia cuando se presenta el desenlace del conflicto dramático. En efecto, cuando el rey se entera de quienes lo han engañado, elabora una «cautela» para que los mismos traidores (el príncipe de Salerno y el príncipe de Taranto) se den muerte el uno al otro. Escribe, por tanto, una carta para ambos en la que les da las indicaciones en relación con cómo y dónde se debe llevar a cabo:

P. DE TARANTO Dice el papel (Lee): "Iréis, príncipe amigo,
con máscara, a la usanza de estos días,
a la plaza del Olmo y en las Ninfas,

que una fuente en su espacio cristal vierte,
donde hallareis Enrique, que esperando
está, para ir a ver unos festines.

Lo mismo escribe en la carta dirigida al príncipe de Salerno. En la carta, se mencionan algunos elementos que pertenecen a la realidad de la ciudad partenopea: la «plaza del Olmo» con su fuente de «las Ninfas»[53]. Además, la expresión «a la usanza de estos días» hace referencia a un preciso periodo del año en la ciudad; tal como especifica en el parlamento del príncipe de Salerno «pues son carnestolendas» (vv. 2829); por tanto, los dos caballeros tienen que adaptarse a las costumbres de la ciudad y llevar «máscaras y libreas» (vv. 2930).

En cambio, los espacios interiores fundamentales para el desarrollo de la acción dramática son principalmente: 1) el palacio del rey, 2) la casa de Enrique de Ávalos y 3) la casa de Elena. Sin embargo, se añade otro espacio dramático que está representado por el lugar desde que los personajes se esconden para observar y escuchar los diálogos; es decir, espacios con una evidente función meta-teatral que dan lugar a malentendidos que culminan con la pérdida de confianza del rey hacia don Enrique. Por tanto, se observa que el recurso a los espacios interiores sirve para desarrollar diálogos y encuentros privados que, por un lado, llevan a conspiraciones, conjuras y mentiras; por otro lado, sirven para sellar lazos de amistad. En relación con esto, el personaje que media entre lo público y lo privado es don Enrique de Ávalos puesto que es el protagonista del doble conflicto: amoroso y político. En cambio, el espacio exterior representa la esfera de lo público donde hay que preservar el honor, como sugieren las palabras que pronuncia Ludovico «Gente viene, y no es decencia / que conozcan al marqués» (vv. 501-502).

No obstante, esta comedia carece de referencias directas a Nápoles, ya que los únicos elementos identificativos que remiten a la ciudad se mencionan al final de la comedia: es decir, Nápoles se utiliza como un telón de fondo en el sentido estricto de la palabra, pues las palabras de los personajes no la presentan de manera detallada ni reflejan opiniones hacia la ciudad. Es evidente que Mira de Amescua se focaliza en el enredo que se viene a producir a partir de las acciones dramáticas y Nápoles constituye el lugar perfecto para ambientar esta trama.

---

[53] Representaría la fuente de la Cuccuvaja porque parece que esta fuente se colocara precisamente en susodicha plaza –que, después, se conoció como plaza del Porto o Mercado del Porto y, hoy en día, es Plaza Borsa– que hizo construir el virrey Pedro Álvarez de Toledo en el siglo XVI a partir de un diseño del arquitecto Giovanni da Nola. Ver: ELTANO, Maurizio, *Napoli di una volta, capitale di un regno, s.p., en red:* *http://napolicapitalediunregno.altervista.org/category/piazza-dellolmo/*

De la misma forma, a pesar de que la ciudad constituya el trasfondo para toda la acción dramática, a lo largo de la comedia *Nardo Antonio, Bandolero* los espacios dramáticos se van alternando. Concretamente, se puede establecer una división entre espacios exteriores y espacios interiores. Los espacios exteriores se corresponden esencialmente con las calles de la ciudad de Nápoles, campos, bosques por las que se mueven los bandoleros; en cambio, los espacios interiores son básicamente las casas de los personajes del conde de Miranda, de Gerardo y de Leonarda.

El acto I comienza en la sala del palacio donde se encuentran los soldados (Roselo, Leonela, Batistelo, Timbrio) que están esperando la llegada primero del virrey (conde de Miranda) y, después, de «la flor deste reino» (vv. 16), esto es Nardo Antonio. Para la llegada del virrey se han organizado festines de acuerdo con las costumbres de aquel momento. En su primer parlamento (vv. 17-48), el virrey presenta la ciudad como una tierra en la que el fenómeno del bandolerismo tiene mucha frecuencia. Concretamente, compara los bandoleros con «estrellas de fuego» (vv. 29) por el ímpetu con el que arrasan las tierras que pisan. Luego, tras la petición de Ricardo para que el rey interceda e impida el matrimonio entre Nardo y su hija Leonarda, llega Morón al palacio (vv. 169-172):

LISARDO De Nardo Antonio ha venido
un criado suyo fuera;
que venga a palacio espera;
despejado y atrevido.

Morón traza una suerte de biografía de Nardo y da constancia de que «amor se le aficionó / y de Nápoles le dio / a la más hermosa dama» (vv. 251-252). Es decir, de nuevo Nápoles se presenta como el ambiente perfecto para una trama en la que amor y pasión tienen un papel clave en los acontecimientos.

Tras aparentar un acuerdo con el conde, Nardo empieza a pensar en una estrategia para escaparse con Leonarda y vengarse del agravio «aunque Nápoles me ofenda / pues para que me defienda / valor tengo y tengo espada» (vv. 402-404). A partir de ahí, se produce un vacío escénico seguido por un desplazamiento en el espacio dramático de la sala del palacio del conde a la casa de Leonarda. Esta última recibe una carta por parte de su amado (Nardo) donde la pone al corriente de la orden del rey y de su intención: «que has de ser mía, aunque Nápoles lo estorbe» (vv. 475). Es decir, Nápoles ha de entenderse en sentido metonímico en lugar del conde de Miranda, puesto que él es la máxima autoridad en el reino y se interpone entre su amor.

A partir del vv. 605, hay otro cambio en el espacio dramático precedido por un vacío escénico. Los personajes que aparecen son Nardo Antonio, Batistela, Pedro Talla y otros bandoleros que se encuentran en un lugar no especificado en el que planean su venganza. Por tanto, Nápoles es el telón de fondo de una trama que, además de basarse en un hecho amoroso, retrata sucesos cuyo motor son la conjura y la traición (vv. 617-638):

NARDO […]
No tiene Nápoles hoy
más valor ni más espadas
que a mi defensa se opongan
que las que ocupan la sala.
[…]
Acordaos en este reino
del valor de Marco Jara
que, llamándose rey, puso
dos mil hombres en campaña.

Es decir, el bandolerismo era un fenómeno que estaba cobrando terreno en aquel momento. En concreto, se menciona a Marco Jara que fue un bandido muy famoso en el último tercio del siglo XVI, como está documentado en la *Enciclopedia Treccani*:

> L'azione di Gambacorta e la politica di repressione più incisiva attuata dal viceré, Juan de Zúñiga y Avellaneda, conte di Miranda, fece spostare anche la banda di Sciarra verso la Campagna romana e la Marca. Le capacità di comando permisero a Sciarra di unire sotto di sé piccole compagini di banditi che già infestavano le campagne e di formare un vero e proprio esercito che si spostava con velocità fra il Regno e i domini papali, approfittando anche del favore e della complicità di contadini[54].

Volviendo a la imagen que se viene a crear de una Nápoles donde la traición y la mentira tienen un papel dominante, el plan que urde Nardo implica la presencia de Batistela como espía en el palacio del virrey. Además, prepara todos sus camaradas para escaparse con Leonarda (vv. 783-792):

[54] FOSI, Irene, «Marco Sciarra», en Enciclopedia Treccani: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018, s.p., en red: https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sciarra_(Dizionario-Biografico)/

NARDO En la calle de Toledo
con seis pistolas cargadas,
quedarán los que nombrare
Batistela; el resto salga
al campo, donde me espere
hasta que en mis brazos traiga
aquel sol, que limas de oro
sobre Nápoles derrama,
y en breves años ostenta
rigores que amor desata.

Es decir, se da constancia de donde se llevará a cabo el ataque. En particular, la mención a la «calle de Toledo» (vv. 783) apunta directamente hacia Mira de Amescua y su conocimiento de la ciudad crecido durante su estancia en la ciudad partenopea. Entonces, las calles se convierten en un espacio de lucha y miedo, en fin, de muerte.

Con el último cambio de espacio dramático que se da en el acto I, la acción dramática vuelve centrarse en la casa de Leonarda que está punto de casarse con Gerardo. La boda se interrumpe por la llegada de Nardo que acaba matando a Ricardo y se escapa con Leonarda. Hay una elipsis temporal que separa el acto I del acto II que empieza en el palacio del conde donde llega Gerardo para pedir venganza (vv. 1036-1042):

GERARDO De esta forma destruye las aldeas,
y aun se llama señor de algunos pueblos;
después de aquel suceso
donde murió Ricardo,
de ti, señor, aguardo
que se ha de castigar tan grande exceso.

Es precisamente el demostrativo «aquel» (vv. 1038) que señala la elipsis temporal entre los dos actos. Además, Gerardo da constancia de la vida en los pueblos rurales que tienen que enfrentarse con los ataques de los bandoleros (vv. 1094-1102):

GERARDO Yo, señor, retirado
en una casería
cerca de un pueblo corto,

estaba de mis penas consolado,
que allí me divertía
viendo pacer el alba mi ganado,
cuando la tropa llega
de aquestos enemigos
y roban lo mejor del corto pueblo.

Así, se presentan los pueblos alrededor de Nápoles como una suerte de *locus amoenus* que los bandoleros acaban violando. Por tanto, los espacios exteriores de los pueblos se convierten también en el lugar donde se perpetúan formas de violencia, agresión y destrucción. En cambio, el espacio cerrado del palacio se vuelve a considerar ideal para planear, conjurar y traicionar. Es allí, en efecto, donde Batistela empieza a jugar a dos bandos puesto que le promete al virrey entregarle a Nardo Antonio.

A partir del vv. 1270, el cambio de espacio dramático queda señalado por los diferentes personajes que entran en juego. De hecho, se encuentran en un bosque como se indica en el vv. 1373 («pues mala noche ha pasado en estos bosques sombríos») y, mientras Leonarda va a descansar en el «alojamiento» (vv. 1307), Nardo interroga a unas personas del pueblo secuestradas por sus bandoleros. Allí se entera de que Gerardo tiene una mujer Celia que está embarazada, pero no la quiere casar por pobre. Es un hecho que enciende el ánimo justiciero de Nardo que quiere obligar a Gerardo a cumplir su palabra para no seguir deshonrado a la mujer.

El bosque es, por tanto, el espacio del descanso, de la recreación; en efecto, nada más salir de allí, empieza la lucha y las acciones violentas. Otro cambio de espacio dramático lleva directamente a la casa de Gerardo que está en el pueblo donde llega Nardo Antonio para ser testigo de las bodas entre Gerardo y Celia, a quien quiere restituir el honor.

En cambio, el acto III empieza en el bosque donde están refugiados los bandoleros y donde 1) Nardo sigue su acción de justicia y 2) se prepara para acudir al pueblo de Gerardo y matarlo. En el vv. 2161 los protagonistas de la acción dramática vienen a ser Gerardo, Celia y Floro que se encuentran en una «selva» (vv. 2162) donde «anda el pobre desde el día / que con Celia se casó» (vv. 2165-2166). Sin embargo, cuando llegan Nardo y Leonarda, Gerardo se esconde «en algún árbol» (vv. 2291). Este espacio dramático se convierte, por tanto, en el lugar donde empieza a tejerse el desenlace final: Nardo mata a Gerardo y Batistela, pero después queda preso por el capitán español que sirve al conde de Miranda. De ahí que el espacio que cierra la comedia sea el palacio del conde (vv. 2527-2669), adonde Nardo y Leonarda son llevados y reciben su condena.

En línea general, por tanto, se puede afirmar que en los espacios abiertos se plasman acciones dramáticas dinámicas y se presentan de manera dual: 1) en pueblos, valles y bosques domina la verdad y el instinto natural; 2) en la ciudad impera la traición y la apariencia tanto a nivel amoroso como a nivel político. En cambio, los espacios cerrados, esto es los interiores de las casas y de los palacios, vuelven a ser el espacio donde se desarrollan escenas más bien dialógicas y estáticas.

En cuanto a *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*, como se ha dicho, no se desarrolla exclusivamente en Nápoles al contrario de las demás obras pertenecientes al corpus. Al revés, dicha ciudad es el lugar donde empiezan los sucesos de la trama, pero la mayoría de la acción dramática trascurre en Manfredonia (ciudad de la actual región de Apulia). De todas formas, sigue siendo un dato que encaja perfectamente con el perfil biográfico de Mira de Amescua puesto que no hay que olvidar que formó parte del séquito del conde de Lemos durante su mandato de virrey. Es decir, ambas ciudades escogidas para la ambientación de la comedia pertenecían al reino de Nápoles; de ahí que al final de la comedia el personaje de la niña –que sale cantando seguramente para «situarla en un plano diferente de la realidad escénica» (Ruano de la Haza, 1994: 346)– y se dirija hacia los «napolitanos dichosos» (vv. 2310) a pesar de que el espacio dramático fuera un bosque situado en Mafredonia.

La comedia inicia con César que sufre un episodio de locura amorosa después de haberse enterado del casamiento de su amada con Carlos de Sanseverino. La acción dramática se sitúa en Nápoles y, concretamente, en un espacio dramático exterior que coincide con los montes. De hecho, representan tradicionalmente el lugar donde el seso y la fantasía están perturbados. Es decir, se pueden considerar como un escenario donde la línea de demarcación entre el mundo civilizado y el mundo salvaje es muy sutil con lo cual la pasión amorosa puede degradar en locura[55]. De ahí que César llegara a confundir a Crispín con Carlos («¿No eres Carlos?», vv. 52) y, después, incluso con su amada («Dame tu ayuda / hermosísima mujer», vv. 119). El simbolismo de los montes queda ejemplificado también poco después a través de las palabras de César, que los personifica puesto que les atribuye características humanas:

CÉSAR Soberbios montes de Italia;
Ásperos miembros y brazos
del Apenino y los Alpes
¡piedad, piedad!

[55] Ver: ALFONSO JIMÉNEZ, Luis, «El espacio natural y la construcción de la locura en la literatura romántica española», *Estudios Literarios*, 22, 4, 2013.

CRISPÍN Es en vano
pedir piedad a los montes:
¿son de alcorza sus peñascos?
CÉSAR Los montes me la darán
si en los hombres no la hallo.

Es decir, César afirma que los montes le pueden dar lo que a través de los hombres no puede llegar a tener. Al revés, Crispín representa el hombre terrenal que tiene una visión mucho más realística.

Luego, en los montes acaba la comedia puesto que constituyen el último espacio donde se desarrolla la acción dramática, cerrando, de esta forma, un círculo. Allí la montaña muestra su naturaleza dicotómica. Es decir, en principio se retrata como un lugar aparentemente salvaje donde alberga un monstruo que ha de ser cazado (vv. 1937-1940):

LISARDO […]
vieron un monstruo – un salvaje
a cuya fiereza extraña
las grutas de esta montaña
dan su rústico hospedaje–

Sin embargo, a partir del vv. 1996 muestra su naturaleza opuesta:

LISARDO Los ángeles están diciendo a coro
los laudes en la gruta; ¡oh, gruta santa!
no es monstruo ni salvaje el que la habita;
algún santo varón es admirable
que sin duda hace cielo aqueste monte
que Gargano llamaron los antiguos
y hoy llaman el «Monte de Sant'Ángel»
porque el ángel Miguel tiene, en custodia,
sus términos y cumbres.

Por tanto, las grutas de la montaña pasar de ser un lugar salvaje y peligroso a ser una suerte de espacio divino donde alberga la luz.

Desde un punto de vista toponímico, además, cabe destacar que la mención al Gargano (vv. 2001) apunta «inequivocablemente hacia Mira de Amescua», tal como sugiere Rodríguez López Vázquez (2011). En efecto, en el Parque Nacional del Gargano se encuentra el monasterio de Sant'Angelo donde apareció el arcángel Miguel en una gruta. Por tanto, el editor llega a afirmar que se trata de una prueba que «evidencia que el autor conoce el lugar a la perfección»[56]. Lo mismo afirma en relación con la información que se ofrece en la comedia en el acto I (vv. 101) puesto que se hace referencia al fenómeno del bandolerismo. De hecho, como indica el editor, se trataba de un fenómeno característico de la costa italiana del Adriático con lo cual «alguien como Mira de Amescua, buen conocedor de la realidad italiana por su estancia entre 1610 y 1616, aprovecha para dotar al texto de entidad sociológica» (2011: 420)[57].

Volviendo al inicio de la comedia, tras un momento de trivialidad de Crispín, que prueba una vez más su personalidad mucho más material y terrenal («Déjame ya descender / a una hostería a beber», vv. 105-106), los personajes bajan a la ciudad. Este pequeño cambio en el espacio dramático conlleva la introducción de un nuevo personaje, Ludovico, que escuchará el relato de la historia de Magdalena por parte de Fabio. Es interesante como, antes de presentar a Magdalena, Fabio se detiene en hacer una alabanza a la ciudad de Nápoles construida mediante las palabras (vv. 151-162):

FABIO Aquí, en Nápoles la bella,
en quien el cielo y los astros,
haciendo alegres los aires
como fértiles los campos;
aquí, donde el mar hermoso
con sus alas de alabastro
en riberas de esmeraldas
duerme ocioso y vive manso;
aquí, donde varios montes,
siempre verdes, siempre en mayo,
vestidos están de frutas
y de flores coronados;

[56] Nota 2001 de la edición crítica. Ver: MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, vol. XI, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2011, pp. 484.
[57] Nota 101 de la edición crítica. Ver: MIRA DE AMESCUA, Antonio, Teatro completo, vol. XI, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2011, pp. 484.

Por tanto, Fabio presenta la ciudad desde un punto de vista positivo. Destaca, por ejemplo, su belleza que viene de la armonía de sus elementos (cielo, astros, aires, campos fértiles). En esta suerte de descripción de la ciudad –que ensalza los elementos que la conforman– no falta la referencia al mar, el elemento que quizás contribuya a pasar la imagen de una ciudad de una belleza divina. Claramente las cualidades que se elogian sirven para introducir a la figura de Magdalena quien, por su parte, también está dotada de una «hermosura exterior» (vv. 173) que es reflejo de las cualidades superiores de su espíritu.

Además, la belleza que se alaba de la ciudad convierte Nápoles en el espacio perfecto para el desarrollo de las dinámicas que llevan a César a la situación de quiebre psíquico. En efecto, de manera parecida al caso de *La adultera virtuosa*, Nápoles vuelve a ser el espacio simbólico de las tentaciones y debilidades. De ahí que César encuentre el retrato de Magdalena precisamente mientras paseaba por las calles de la ciudad y pierde el juicio; desde aquel momento, por tanto, Magdalena se convierte en el fruto deseado.

Sin embargo, la acción dramática se desplaza a Manfredonia adonde se dirigen César, Crispín y Justina para entrar en la casa –la casa de placer Valparaíso– de Carlos y Magdalena. A partir de la lectura de la comedia, se observa en Manfredonia una suerte de extensión de Nápoles. Es decir, las informaciones concernientes la ciudad son muy pocas y se parecen a las que Mira de Amescua proporciona cuando la ambientación es propiamente Nápoles.

De todas formas, casi toda la acción dramática ambientada en Manfredonia trascurre en la casa. En relación con esto, se observa una alternancia entre los espacios interiores de la casa y los espacios exteriores. En los interiores de la casa –como indica el nombre mismo– César y Magdalena se abandonan al placer concupiscente y, concretamente, la habitación de Magdalena se convierte en el espacio del pecado. Al contrario, los espacios exteriores se convierten en los lugares donde tiene lugar el proceso de penitencia y revelación:

MAGDALENA Aun el árbol no ha sufrido
el peso de mis pecados.
Santa mía, ¿de esta suerte
nos junta un ramo a las dos?

Es decir, en el jardín de la casa Magdalena quiere sufrir el castigo por el pecado cometido. Sin embargo, no llega a realizarse por la intercesión de la santa en su favor.

Por tanto, en esta comedia Mira de Amescua da prueba no solo de conocer diferentes territorios del reino de Nápoles sino también de estar enterado de los fenómenos sociales del

momento. Además, el uso recurrente a los espacios exteriores evidencia la necesidad de reflejar las cualidades físicas y/o anímicas de los personajes en el espacio dramático en el que se mueven.

Por último, si se pasa a *Bueno es callar*, Nápoles vuelve a ser el único telón de fondo para ambientar la comedia. además, retomando las palabras de Sancho, se presenta como «la más hermosa ciudad del mundo» (vv. 136). La ciudad se convierte en el lugar perfecto para desarrollar temáticas de enredo e intrigas; de ahí que permanezca como telón de fondo durante toda la comedia. En efecto, allí se mueven los personajes y se entremezclan las vicisitudes de sus vidas. Sin embargo, cabe subrayar que varían los espacios dramáticos; concretamente, hay tres principales que se alternan: 1) el monte Pusílipo; 2) los interiores del palacio; 3) los exteriores del palacio. Luego, se pueden identificar también espacios secundarios que se corresponden con los diferentes lugares en los que los personajes actúan dentro del palacio (habitación de Margarita, salón).

Desde un punto de vista estructural, el acto I empieza en el espacio natural representado por el monte de Pusílipo. La elección de este espacio dramático no es casual sino responde a las acciones dramáticas que se producen. En efecto, como cuenta don Sancho (vv. 181-220), después de matar accidentalmente al hermano de su amada (Margarita) e hijo del rey, se aleja de la ciudad. En este contexto, los montes representan el lugar ideal para refugiarse y escapar de la justicia. Es decir, otra vez se presenta una parte de Nápoles que no coincide con la ciudad sino con la naturaleza de unos montes, alejados de la civilización de la urbe, en los que domina el instinto y la ley de la supervivencia. Además, este espacio se convierte en el testigo del dolor de Sancho (vv. 219-221):

SANCHO y en estos montes me hallo
de pena y de amor herido

Es el tópico literario del amante que se halla en los montes y sufre por amor. Sin embargo, en este caso, la razón por la que se encuentra allí viene de la necesidad de escapar de su sentencia de muerte. Luego, Mira de Amescua aprovecha este espacio también para dar constancia de la presencia del fenómeno del bandolerismo en las costas del Tirreno puesto que la muerte del caballero noble –que Sancho hace pasar por sí mismo para que le crean muerto– se explica a partir de dicho motivo ("Tal traición en tal lugar / de bandoleros ha sido", vv. 249-250).

A partir del v. 413, se da un cambio en el espacio dramático señalada también por la entrada de nuevos personajes. Ya no es el espacio exterior de los montes sino las habitaciones del palacio del rey. Este desplazamiento implica también un cambio en el plano de la acción y en la forma de actuar de los personajes. Es decir, se empieza a tejer el entramado de la comedia que se funda en mentiras y apariencias; esto es, la supuesta locura de Sancho y de sus criados, la muerte fingida de Sancho, el interés de César hacia Margarita y el interés de Lucrecia por Sancho.

En el acto III, aparece el último espacio dramático recreado por Mira de Amescua, esto es los exteriores del palacio. Allí, en las calles de Nápoles se pretende dar la muerte a Sancho mediante el plan de César que se funda en las diferencias en el habla de los españoles («yendo a hablar en toscano / rebuznarás español», vv. 395-387). En línea general, llama la atención el parlamento de Sancho que funciona como analepsis, es decir rompe la secuencia cronológica para relatar todo lo que ha ocurrido anteriormente. A partir de la narración de los hechos, se vienen dando informaciones interesantes acerca de la ciudad y del ambiente napolitano. Por ejemplo, se presenta Nápoles como una ciudad en la que la cultura festiva adquiere un papel fundamental en la vida cortesana (vv. 105-107). En efecto, como indica Alfonso-Mañumer (2010: 1723), «en la escenografía virreinal, las ceremonias y las fiestas tenían un lugar destacado por el efectismo visual e impresionable que podían tener sobre las gentes». Por eso, las palabras de Sancho presentan un ambiente festivo en el que imperaban las danzas (vv. 151-168) y los nobles se entretenían en ciertos juegos, entre ellos las «sortijas» y los «torneos» (vv. 174); estos son, como explica Ojeda Calvo en su edición de la comedia (2012: 63, n. 174), «juegos guerreros […] que acompañaban las fiestas y celebraciones cortesanas». Se trata de datos que encaja perfectamente con la sociedad de la época puesto que, como apunta Enciso Alonso-Mañumer (2010: 1778): «Las fiestas públicas en el frente de Palacio quedaron codificadas por J. Raneo, en 1634. Se construían palcos y el virrey ocupaba un lugar central o participaba a caballo en las lanzas y torneos. Le acompañaba la alta nobleza y continuaba la fiesta en el interior con un baile o sarao».

Por tanto, a través del relato de Sancho, se da constancia de este contexto festivo que caracterizó el virreino durante la época de dominación hispánica y del que Mira de Amescua seguramente fue testigo directo puesto que «la colaboración con el conde de Lemos de Antonio Mira de Amescua o del conde de Villamediana, los servicios de Lope de Vega y su relación con

otros dramaturgos encauzó su interés literario y trasladó a Nápoles su afición por las letras, el teatro y la fiesta»[58].

Además, es interesante también la imagen de la ciudad que se presenta a partir de los siguientes versos (vv. 141-150):

SANCHO Entre el concurso estranjero
de alemanes y de ingleses,
españoles y franceses,
de ordinario caballero
pasé plaza, y al primero
de sus alegres festines,
vi entre varios serafines
una beldad milagrosa
del modo que está la rosa
entre pequeños jazmines.

Es decir, la forma en la que se retrata Nápoles mediante las palabras de los personajes muestra una ciudad que es un crisol de nacionalidades diferentes. Es más, en el acto II, en su intento de persuadir a Margarita para que sea su esposa, César va asociando a cada nación un adjetivo que tradicionalmente le corresponde. Por tanto, el dramaturgo se muestra buen conocedor de los estereotipos en relación con las diferentes nacionalidades presentes en el reino.

Por tanto, Nápoles se presenta como el telón de fondo de una comedia donde el enredo y la mentira es el motor de la acción dramática. Además, se presenta como el reflejo de la beldad de Margarita al presentarse como «la ciudad más hermosa / que ve el Tirreno mar en su ribera» (vv. 1411-1412). Sin embargo, la superioridad de España se presenta a través de otra parte de personajes que, retomando las palabras del personaje de Rodrigo, la consideran simplemente una «republica escudera» (vv.1530), es decir un reino sujetado a la potencia castellana.

Es interesante subrayar que, a pesar de las claras referencias toponímicas de las que se deprende que el lugar de ambientación es Nápoles, en tres ocasiones a lo largo de la comedia se hace referencia a «Etnas» y/o «Mongibelos» (vv. 820; vv. 836; vv. 2817). Este último, por cierto, aparece también en un pasaje de *Cautela contra Cautela*: «/ Volcanes y mongibelos / me

[58] ENCISO ALONSO-MAÑUMER, Isabel, "Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII)", en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, coord. por José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Vol. 3, pp. 1777-1778.

oprimían» (vv. 2353-2354). Es saber común el Etna es el volcán que se halla en Sicilia con lo cual queda por aclarar qué significado adquiere "Mongibelos"; en *Treccani*, aparece la siguiente definición:

> nome proprio, altra denominazione dell'Etna, vulcano della Sicilia, esteso talora, nell'uso letterario, al significato generico e antonomastico di vulcano, o a indicare, in similitudini e come termine di paragone, violenta fiammata, accensione improvvisa, anche di passioni e sentimenti, o persona impulsiva (Treccani, s.v., «Mongibello»)

Es decir, además de nombre intercambiable para designar el Etna, en literatura aparece también como sustituto genérico para identificar un volcán en general. A esto hay que añadir también un dato importante que está relacionado con el estado en el que quedó el Vesubio por unos quinientos años. En efecto, como afirma Fernández Rodríguez (2014), después de la erupción del año 79 d.C que destruyó Pompeya y Herculano, la erupción más intensa se produjo en 1631, esto es en época posterior al viaje a Italia de Mira de Amescua y a las fechas de composición de las obras. Por eso, Fernández Rodríguez (2014: 17) afirma que «tras unos quinientos años de relativo reposo, en 1631 se había perdido la experiencia de la naturaleza volcánica del Vesubio y, de hecho, solo algunos ancianos recordaban haber oído a sus padres decir que la montaña había expulsado fuego». Es posible, por tanto, que, a la hora de mencionar un volcán, Mira de Amescua uno emblemático y más identificable, incluso para el público:

> No menos explosiva que el evento en sí fue la respuesta cultural que lo sucedió. Numerosos artistas, con el patrocinio de las autoridades, se ocuparon de que la tragedia permanecería en la memoria histórica y, de hecho, tanto Nápoles como muchos pueblos vesubianos conservan todavía hoy pinturas, monumentos y epitafios que la conmemoran. […]. La magnitud y alcance del fenómeno literario vesubiano se explican, además de por lo extraordinario del caso, por una serie de circunstancias que tienen que ver con la posición de la ciudad de Nápoles y con el estado de su industria editorial en el panorama de la Europa contemporánea (Fernández Rodríguez, 2014: 23).

Es decir, fue solo a partir de la explosión de 1631 que se desplazó la atención en el Vesubio y, por tanto, se convirtió en materia artística, símbolo de la ciudad de Nápoles.

En definitiva, en línea general, se observa que en las comedias analizadas Nápoles queda como un lugar de fondo, algo que se percibe de lejos, como el eco casi imperceptible de una sirena que se escucha de las riberas del mar.

4.3. Escenografía y representación

Desde un punto de vista escenográfico, se observa una escasez de detalles para la puesta en escena ya que no cuenta con una gran cantidad de decorados y adornos. Por eso, muestra una tendencia a recurrir a elementos que tienen una «función sinecdótica» (Ruano de la Haza, 1994: 383), es decir mediante una parte se puede representar un todo; por ejemplo, la presencia de una silla se percibe como señal de que el espacio es el interior de un lugar concreto, o recurrir a unas ramas para dar a entender que las escenas se desarrollan en un espacio exterior. En relación con esto, se aprecia la concretización del concepto de «decoración verbal» de Díez Borque (2002: 73), es decir que la palabra funciona como clave para la interpretación. Este concepto hace referencia principalmente a tres *modi operandi*: 1) los diálogos para referirse a significados que se presentan en la acción como si fueran físicamente presentes; 2) las narraciones de los personajes que ven lo que los espectadores no pueden ver, es decir se rompe el espacio y las limitaciones de maquinaria; y 3) la descripción como si el objeto fuese materialmente presente, utilizando «la fuerza pure y simple de la palabra» (Díez Borque, 2002: 108-111).

En efecto, los parlamentos y diálogos de los personajes sitúan al espectador en el tiempo y en el espacio: como afirma Díez Borque (1975: 72), «pone ante el espectador, oralmente, paisajes campestres ideales, bellos amaneceres o inabarcables extensiones marinas, por la dificultad de presentarlos "físicamente" de modo conveniente». En definitiva, la escenografía miramescuana se puede explicar a la luz de lo que afirma Ruano de la Haza (1994: 384-385), retomando las palabras de Díez Borque[59]: «"el deseo de capturar lo real no está presente en el teatro del Siglo de Oro" y esto se traduce en "el escaso interés en crear una arquitectura escénica reflejo de la realidad"». De ahí es evidente que para la puesta en escena de las comedias que se irán presentando se no se requieren abundantes decorados o accesorios escénicos. En efecto, como sugiere Díez Borque (2002: 74), «el público del siglo XVII tenía, suele decirse, bastante imaginación y, aunque, a veces, había que darle elementos escénicos muy claros para ayudar, poseía una gran capacidad para interpretar varios signos escénicos rudimentarios, lo que reducía la decoración».

[59] Ver: Díez Borque, J. M., «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, ed. J.M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 50-92.

A esto hay que añadirle que seguramente, en muchos casos, influye también el género dramático al que pertenece una determinada obra teatral. Por ejemplo, las comedias palatinas normalmente contaban con poca escenografía porque la comprensión de la pieza se fundaba en los diálogos, vacíos escénicos, puertas y cortinas, de manera muy parecida a lo que Ruano de la Haza (1994: 327), señala para las comedias de capa y espada. Se trata de una constante que queda patente en las tres comedias del corpus que se enmarcan en dicho género, esto es *La adúltera virtuosa*, *Cautela contra Cautela*, *Bueno es callar*. Cabe señalar, sin embargo, la importancia del vestuario ya que –si bien poco detallado– acompaña el desarrollo de la acción dramática y facilita la comprensión (Ruano de la Haza, 1994). En *La adúltera virtuosa*, concretamente, no sirve tanto para dar indicaciones en relación con la extracción social de los personajes, sino más bien «para situar el lugar de la acción, el tiempo en que ésta se desarrollaba y otros detalles similares; esto es, para comunicar al público información que, aunque pudiese hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria» (Ruano de la Haza, 1994: 312). Por ejemplo, a lo largo de *La adúltera virtuosa*, aparecen personajes «de camino» o incluso hacia el final «La reina enlutada» para reforzar el efecto dramático o, en el caso de *Nardo Antonio, Bandolero* anticipa las acciones de los personajes, por ejemplo, cuando en el acto I sale «de soldado, muy bizarro» o, en el acto II, cuando sale Leonarda «muy bizarra, de corto vestida». En relación con esto, se coloca la presencia de algunos accesorios escénicos que se utilizan como utilería de personaje (Ruano de la Haza, 1994); entre ellos, destacan las pistolas para colocar socialmente el personaje de Nardo Antonio. Sin embargo, no hay elementos ni en el vestuario ni en los accesorios escénicos que se puedan considerar característicos de Nápoles; por tanto, se puede suponer que todo funcionara más o menos como en la Península ibérica. De esta forma, el dramaturgo crearía un lugar que globalmente resultaría cercano a los espectadores del Siglo de Oro, aumentando el grado de verosimilitud de unas acciones dramáticas que se desarrollan en un lugar poco accesible, aunque deseado, para sus contemporáneos.

En cuanto a *La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles*, se observa una mayor atención a los elementos escenográficos con respecto a las obras anteriores. En efecto, además de los vestuarios que claramente dan indicaciones sobre la condición social y el oficio de los personajes, hay frecuentes y variados accesorios escénicos, algunos de los cuales desempeñan una función simbólica. Entre ellos, por ejemplo, cabe señalar el retrato (o cuadro) de Magdalena que es el objeto que desencadena toda la acción dramática; además, aparece sobre todo en las manos de Justina, así que refuerza el carácter legendario de la historia con la imagen de la mujer quien en algunos pasajes –por ejemplo, cuando hace cercos con un báculo (acto II)– actúa como

una suerte de bruja. Luego, un aspecto relevante que viene del género hagiográfico es la presencia de un espacio representado por el infierno en el que hay personajes que desempeñan el papel de Lucifer y de demonios.

Además, en línea general, destaca también la presencia de la música que, como indica Ruano de la Haza (1994), se utilizaba mucho en el teatro del siglo XVII. Por un lado, se trata de un elemento fundamental para «indicar cambios en el lugar de acción» (1994: 343) como, por ejemplo, después del final del acto I de *La adúltera virtuosa* en el palacio del rey, se da un cambio en el espacio puesto que el acto II empieza en el campo, con unos labradores que salen cantando. Por otro lado, se utilizaba también con la función de subrayar la entrada y salida de personajes importantes, como al inicio de Nardo Antonio, Bandolero, cuando acompaña la entrada en escena del conde de Miranda.

Sin duda, un elemento importante, que aparece tanto en Cautela contra Cautela como en La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles, es la ventana teatral: en la primera sirve para la representación de las escenas en que las damas se asoman al balcón de sus casas, mientras que en la segunda sirve para que se asomen Justina y Magdalena. Se trata de un elemento que, como afirma Ruano de la Haza (1994), en la mayoría de los teatros comerciales estaban representadas por el corredor.

Un aspecto que se ha de resaltar es el empleo de las cortinas en el tablado que, como indica Ruano de la Haza (1994: 364), tenían varias funciones más allá de favorecer la entrada y salida del acto; entre ellas, en esta comedia, se utiliza seguramente para permitir que un personaje pueda «ocultarse de otros personajes en el tablado y ser visto al mismo tiempo por el público». Aquí también se emplean pocos elementos escénicos y de decoro; sin embargo, la mayor parte de los espacios se recrean en la imaginación de los personajes través de las palabras, es decir sobrepasan la «frontera visible» (Ruano de la Haza, 1994: 371).

Para ir resumiendo, se observa una atención al diálogo entre los personajes para situar la acción de manera que el espectador la pueda representar en su mente y, por lo general, no se utilizan muchos elementos escenográficos; es decir, hay que remitir de nuevo al concepto de representación «sinecdótica» (Ruano de la Haza, 1994).

En fin, los pocos elementos escenográficos quedan sustituido por las palabras de los personajes que dejan diseminadas algunas referencias a una ciudad como Nápoles que no perdió nunca su carácter atractivo y encantador.

5.

PULCHRA PARTHENOPE: CONCLUSIONES

En este estudio he explorado un terreno muy resbaladizo en el que sigue habiendo muchos datos borrosos y diseminados: más precisamente, he pretendido examinar pormenorizadamente la relación entre la Península ibérica y Nápoles, ciudad que a lo largo de los siglos ha despertado la curiosidad de muchos artistas e intelectuales. Para ello, he recurrido a un ejemplo concreto, el dramaturgo Antonio Mira de Amescua, que, a pesar del escaso reconocimiento con el que su nombre ha llegado a esta época, representó una personalidad destacada entre sus contemporáneos. Además, tuvo la oportunidad de cumplir con una aspiración muy en boga en su momento, esto es formar parte del séquito del virrey en cargo en la ciudad partenopea.

En relación con esto, llama la atención que la documentación que se conserva sobre su temporada napolitana sea escasa o incluso nula. Sin embargo, en varias obras de su producción dramática aparece Nápoles como lugar de ambientación y, además, el dramaturgo inserta algunos elementos que demuestran un conocimiento de la ciudad (ver: tabla 2. en apéndice). Por tanto, me he planteado indagar cómo Nápoles queda retratada principalmente en cinco comedias de su repertorio: 1) *La adúltera virtuosa*; 2) *Cautela contra Cautela*; 3) *Nardo Antonio, Bandolero*; 4) *La segunda Magdalena y Sirena de Nápoles*; 5) *Bueno es callar*. A partir del análisis queda demostrado que no abundan las referencias a la ciudad, sino que al revés son saltuarias y se relacionan básicamente con topónimos, gentilicios y títulos nobiliarios, como se muestra en la tabla 2 en el apéndice. No obstante, se ha observado como el espacio dramático muestra una doble vertiente a través de la que se presenta la ciudad: por un lado, lugar del pecado, de la tentación diabólica y de la pasión; por otro lado, una ciudad que desprende y refleja belleza y con cierto poder revelador de verdades.

Por tanto, la pregunta que ha emergido a lo largo de la investigación se relaciona con el tipo de conocimiento que Mira de Amescua tenía sobre Nápoles: ¿fruto de su experiencia directa o de su erudición? La segunda hipótesis queda apoyada 1) por la cantidad de descripciones de la ciudad que circulaban en la época y con las que, seguramente, pudo entrar en contacto; 2) por la presencia de elementos napolitanos también en una comedia (*La adúltera virtuosa*) cuya fecha de composición, de momento, parece ser anterior a su estancia en Nápoles. De ahí que un

estudio que se considera conveniente para seguir con esta línea de investigación implica la hipótesis de que el criterio utilizado para fechar muchas de las obras de su repertorio, es decir el sistema métrico propuesto y utilizado por Williamsen (1977), pueda haber generado resultados que no irrefutables.

Por tanto, el tema elegido para este trabajo puede dar lugar a investigaciones futuras desde distintas perspectivas: tanto prácticas, relacionada con una búsqueda en los archivos para ver si se pueden extraer nuevas informaciones, como teóricas bien en la línea de estudios sobre Nápoles en el teatro del Siglo de Oro bien en relación con la dramática de Mira de Amescua.

En definitiva, no hay que olvidar que Nápoles, al ser parte hermana de la historia hispánica por varios siglos, provocó fascinación, atracción y curiosidad en varios intelectuales y hombres de letras del Siglo de Oro. Sin embargo, no se trata de una constante limitada a dicha época puesto que la ciudad aún sigue despertando admiración por su naturaleza y riqueza cultural, como demuestra el último Sorrentino.

BIBLIOGRAFÍA

ANTONUCCI, Fausta & VUELTA GARCÍA, Salomé, «Introduzione», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, Firenze, 2020, pp.9-19.

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, «La construcción de la Comedia Nueva en Mira de Amescua», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVVI jornadas del teatro del siglo de oro*, ed. E. García Lara y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 199-214.

ASENJO SEDANO, Carlos, «Notas para una biografía de Mira de Amescua», *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, Granada, 1996, 1, pp. 11-42.

CANCELLIERE, Enrica, «La ciudad de Nápoles en dos comedias de Tirso de Molina y el poder del teatro», Bulletin Hispanique, 119-1, 2017, 89-100.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Nápoles en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Textos literarios, ambiente cultural e intercambios intelectuales en el virreinato partenopeo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2024.

CASTILLA PÉREZ, Roberto, «Antonio Mira de Amescua, albacea de un testamento en Guadix (julio de 1641), con una reflexión sobre sus firmas conservadas», *Revista de Literatura*, 62, 123, 2000, pp. 179-183.

CASTILLA PÉREZ, Roberto, *El Arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado de la Provincia de Jaén "Andrés de Vandelvira", Jaén, 1998.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, ed. F. Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, s.p., en red.

CIGÜEÑA BECCARIA, María Dolores, «De la comedia "Hero y Leandro" de Mira de Amescua, y algunas obras dramáticas de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, 69, 248, 1989, pp. 465-491.

CIRILLO, Teresa, «Nápoles en el Viaje del Parnaso cervantino y en dos parnasos partenopeos», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, pp. 65-73.

CORTESE, Nino, *Cultura e politica a Napoli dal Cinque al Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, 1930, pp. 467-505.

COTTICELLI, Francesco, «Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli», en *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*., ed. F. Cotticelli, P. Maione, Napoli, Turchini, 2020, 1, pp. 737-818.

D'ALESSIO, Silvana, «La rivolta napoletana del 1647. Il ruolo delle autorità cittadine nella fine di Masaniello», *Pedralbes*, 32, 2012, pp. 127-156.

DADSON, Trevor, J., «Los nobles y la poesía a principios del siglo XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 42(2), 2019, pp.363-385.

DÍEZ BORQUE, José María, «Puesta en escena», en *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, pp. 73-114.

DIXON, Victor, «Un género en germen: "Antonio Roca" de Lope de Vega y la comedia de bandoleros», *Actas de los congresos de la Asociación Internacional del siglo de oro (AISO). Actas VII*, 2005.

EIROA, Sofía, «Mira de Amescua, un dramaturgo para el siglo XXI», *Monteagudo*, 7, 2002, pp. 165-168.

ELLIOT HUXTABLE, John, *Il Vecchio e il nuovo mondo*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

ENCISO ALONSO-MAÑUMER, Isabel, «"La promoción artística en la Nápoles española todavía conserva una profunda huella"», *Casa Mediterráneo*, 15 de marzo de 2021, en red.

ENCISO ALONSO-MAÑUMER, Isabel, «Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII)», en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, ed. J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, 3, 2010, pp. 1715-1796.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Laura, *El Vesubio en llamas: un texto napolitano en español sobre la erupción de 1631. Los incendios de la montaña de Soma (Nápoles, 1632)*, Napoli, Tullio Pironti, 2014.

FERRER VALLS, Teresa et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), s.p., en red: https://dicat.uv.es

FERRER VALLS, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, CATCOM, s.p., en red: https://catcom.uv.es/

GALLEGO MORELL, Antonio, «La poesía lírica de Antonio Mira de Amescua y bibliografía del escritor», *Boletín de la Real Academia Española*, 64, 233, 1984, pp. 333-362.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., «Introducción. Retorica del valimiento, familiaridad y dominio del espacio», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), 2020, pp. 387-414.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo y LOBATO, María L., *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

GASCÓN PÉREZ, JESÚS, «Cortesanos, cronistas y poetas: los escritos políticos de los hermanos Argensola en su contexto histórico», en Ca*mpo y campesinos en la España moderna. Culturas Políticas en el mundo hispano*, ed. M. J. Pérez Álvarez, A. Martín García, Madrid, 2012, pp. 1687-1696.

GUARINO, Augusto, «Nápoles y el teatro español del Siglo de Oro. Una primera aproximación», *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, 48, 1, Sezione Romanza, 2006, pp.7-17.

GUARINO, Augusto, «Nápoles y Tirso: una ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. P. Botta, A. Garribba, M. L. Cerrón Puga, D. Vaccari, 4, 2012, pp. 124-132.

HERNANDO, SÁNCHEZ, J. Carlos, Virrey, Corte y Monarquía. Itinerarios del poder en Nápoles bajo Felipe II, en *El área del Mediterráneo / o área do Mediterráneo*, Lisboa, 3, 1998, pp. 343-390.

HUGON, Alain, «Nápoles 1647-1648 en la encrucijada de las revoluciones europeas», *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2016, en red.

LOMBARDI, Greta, *La guerra de la Valtelina entre crónica y literatura*, SIELAE, A Coruña, 2020.

MARCOS RODRÍGUEZ, Emma M., «Antonio Mira de Amescua en ASODAT: testimonios, representaciones y censuras», *Hipogrifo*, 11.1, 2023, pp. 305-317.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Cultura festiva y poder en la Monarquía hispánica y su mundo: convergencias y perspectivas de análisis», *Studia histórica, historia moderna*, 31, 2009, pp.127-152.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Guía para la interpretación del teatro de Mira de Amescua*, ed. M. González Dengra, J. L. Suarez García, A. Valladares Reguero, Granada, Universidad de Granada, 2009.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Nardo Antonio, Bandolero*, ed. A. Cruz Casado, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, en red: https://www.cervantesvirtual.com/.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 1, 2001.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2, 2002.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, ed. coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 11, 2011.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 12, 2012.

MONARCA, Ciro, *Dell'opere regie*, ed. J. Gutierrez Carou, Roma, Bulzoni, 2023.

MUÑOZ PALOMARES, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua: para una lectura política y social de la comedia áurea*, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Tema 52. Creación del teatro nacional. Lope de Vega», en *AA. VV, Temarios de Lengua y Literatura para las oposiciones al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria. Temas de Literatura*, 4, MAD, Sevilla, 2003, pp. 1-38.

ORUETA, Luis de, *Los Virreyes del Sur de Italia II: Nápoles 1505-1707*, Madrid, 2024.

PEÑARROYA PALOS, Joan Luís, «Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 30, 2005, pp. 125-150.

PÉREZ, Joseph, *Entender la historia de España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2011.

QUONDAM, Amedeo, «La politica culturale del conte di Lemos», en *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Laterza, 1975, pp. 247-269.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Biográfico electrónico*, s.p., en red: http://dbe.rah.es/

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, «Italia en la Monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)», *Studia Histórica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 19-41.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, «La fundación del consejo de Italia: Corte, grupos de poder y periferia (1536-1559)», en *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, ed. J. Martínez Millán, Madrid, Universidad Autónoma, 1992, pp. 199-221.

RUANO DE LA HAZA, J.M. y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «La conceptualización de "los siglos de oro"», en Ma*nual de estudios literarios de los siglos de oro*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid, Editorial Castalia, 2003, pp. 22-31.

SOLA, Diego, «Jusepe Renao y el ceremonial de la corte de los virreyes de Nápoles», en *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en historia moderna*, ed. E. Serrano, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013, 3, pp. 443-454.

SOLA, Diego, *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, Universitat de Barcelona, s.p., en red.

SPAGNOLETTI, Angelantonio, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Il Mulino, Bologna 1997.

VALLADARES REGUERO, Aurelio, *Bibliografía de Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger, 2004.

VEGA Y CARPIO, Lope de, *La Hermosura de Angélica, con otras rimas*, ed. M. Trambaiolli, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.

VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. J.P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel, «La dramática de Mira de Amescua», en M*ira de Amescua en Candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, Granada, 1996, 1, pp. 605-628.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.

APÉNDICE

Tabla 1. Esta tabla resume los movimientos de los autores de comedias cuya presencia y actividad está documentada en Nápoles a lo largo del siglo XVII:

AUTOR	CIUDAD	FECHAS	COMPAÑÍA DE ACTORES	NOTAS
Agustín Velázquez	Nápoles	Supuestamente después de 1583	?	Su nombre aparece en el listado de autores de comedias que sufragaron los gastos del Ospedale degl'Incurabili de Nápoles.
Francisco de León	Nápoles	1620	Pedro de Osorio y su mujer Sebastiana Vázquez, Bartolomé Manzán [o Manzano] y su mujer Juana Gurreta, Pedro de Salines y su mujer Antonia de Ávila, Francisco de Marín, Jaime Salvador, Miguel Morales y Jaime Torres	
	Nápoles	1621	María de los Ángeles (su mujer), Pedro Osorio y su mujer Sebastiana Vázquez, Bartolomé Manzán y su mujer Juana Gurreta, Jaime Salvador, Pedro de Salines [¿o Salinas?] y su mujer Antonia de Ávila, Miguel Morales, Agustín Martínez, Pedro del Castillo, Francisco de Marín, Jaime Torres, Antonio Victorio, Ana de Castañeda, "viuda" y los actores italianos Bartolomeo Zito, Ambrosio Buonhomo y Andrea Calcese	
	Nápoles	1624		Representaba en la *stanza* de San Giovanni de Fiorentini. Puede que representara ante el Duque de Alba en una fiesta en Pusílipo.
	Nápoles	1628	Seguramente con la misma compañía de actores.	
	Sulmona	1635	María de los Ángeles, su mujer, Pedro Sánchez [Vaquero] y su mujer Jacinta Contreras, Pedro Salines y su mujer Ana María Belmudes [sic, ¿por "Bermúdez"?], y Alfonso de Sandoval; luego, Pedro Salas y su mujer Urbana de León, Antonio de Victorio, Luise [sic, ¿por "Luisa"?] de Lovalle, Agustín Martínez y su mujer Catalina Ordóñez.	

Sancho de Paz	Málaga	1616		
	Valladolid	1617		
	Valencia	1618		
	Nápoles	1620-1621	Jumara de Sayas (su mujer), Pedro de Osorio y su mujer Sebastiana Vázquez, Bartolomé Manzán [o Manzano] y su mujer Juana Gurreta, Pedro de Salines y su mujer Antonia de Ávila, Beatriz de Guzmán, Juana Ana, Francisco Marín, Francisco de Castro, Francisco de Valencia, Jaime Pelicer, Miguel Morales, Juan Sánchez, Jaime de Torres y los actores italianos Ambrosio Buonhomo y Andrea Calcese.	Jaime Pelicer murió el 6 de agosto de 1620 en Nápoles Entran los actores de la compañía con que Francisco de León llega a dicha ciudad en 1620.
	Milán	1622		
	Roma / Nápoles	1623		
	Nápoles	1624	Jumara de Sayas (su mujer) Alonso de San Martín, Micaela de los Ríos, Agustín de Torres, Felipe de Velasco, Lope de Castilla, Francisco de Cornejo, Juan Bap[tis]ta Morales, Juan Bap[tis]ta Sariguena y Pedro de Salines	
	Nápoles	1627		
	Nápoles	1628-1630	Entra a formar parte de su compañía el actor español Lope Díaz de Pangua.	
	Módena	1639	Pedro Jerónimo Enríquez, Agustín Torres, Christóforo Ortado de Luche [Cristóbal Hurtado de Luque], Diego Amador, Felipe de Velasco, Marco Antonio Leonardo (alias Lope Díaz de Pangua), Alonso de San Martín y su mujer Micaela de los Ríos, Vicente Lucas y su mujer María Rodríguez, Francisco de Castro y Francisco de Medina (o Rueda). Después se incorporan: Pedro Sánchez Bachero [sic, por "Vaquero"] y su mujer Jacinta de Contreras, Cristóbal de Modarra [o Mudarra], Gregorio de Laredo y su mujer Catalina Hernández. Se incorpora Pedro Rubio de Cisneros y, después, los actores italianos Bartolomeo Zito ('Gratiano'), Ambrosio Buonomo ('Coviello'), Margherita Sansone (‘Ricciolina’), Andrea Calcese ('Pollecinella')	No hay datos ciertos, pero puede que fuera director de la compañía de Sebastián González

Baltasar de Barrios	Nápoles	1621	Bartolomé Manzán [o Manzano] y su mujer Juana Gurreta, Jaime Salvador, Antonio Victorio y Antonio de Melo y otros actores cuyos nombres se desconocen.	A partir del expediente para su matrimonio con Ana Castañeda en Nápoles se deduce que llegó a dicha ciudad cuando tenía cuarenta y ocho años.
Francisco López	Nápoles París España (Valencia, Badojoz, Córdoba, Sevilla, Écija, Madrid, Zaragoza) Roma / Nápoles España (Valencia, Ávila, Segovia)	1622-1623 1625 1627-1636 1639 1646-1649	Damiana Pérez (su mujer), Miguel López y su mujer Mariana Caccieras, Domingo Trigho [¿Trigo?] y su mujer María de Jesús, y la hija de ambos, María della Croce [o de la], Gregorio de Laredo y su mujer Catalina Hernández, Gregorio Sánchez, Jerónimo Calderón, Miguel de Morales, Alonso Martínez de la Pegna [o Peña], Christoforo de Trexio [Cristóbal de Trejo], y Pedro Osorio	Consta una escritura, fechada el 23 de septiembre 1623 por la que el autor Sancho de Paz y Francisco López disolvieron la compañía que habían formado en Roma el 19 de mayo. Además, Francisco López se comprometió a no representar en Nápoles desde la fecha de la escritura hasta el primer día de Cuaresma de 1624. Se tiene noticia de que el 3 de junio de 1632 la compañía de Francisco Lòpez representó ante su Majestad la comedia *Cautela contra Cautela*.
Gregorio Laredo	Nápoles Nápoles	1625-1626 1627	Pedro de Salas, Francisco de Valencia, Jaime Torres, Juan López, Cristóbal Hurtado (o Hurtado de Luche), Francisco de Medina (o Rueda), Francisco de Ledesma, Catalina Hernández (mujer de Gregorio Laredo), Sebastiana Vázquez (mujer de Pedro de	Forma la compañía junto con el autor Pedro Osorio

	Nápoles	1630-1631	Osorio), Urbana de León (mujer de Pedro de Sales), Beatriz Guzmán, Petronila Ordóñez y Jacinta Muñoz.	Trabaja con su mujer en la compañía de Sancho de Paz.
	Sevilla	1635	Catalina Hernández y los actores Pedro Sánchez [Vaquero], Felipe de Velasco, Cristóbal de Modarra, Pedro Jerónimo Enríquez, Agustín de Torres, Alonso de San Martín y su mujer Micaela de los Ríos, Fulgencio Arteaga, Vicente Lucas y su mujer María Rodríguez, y Alonso de Villafagua	
	Nápoles	1642		Trabaja para la compañía de Salvador de Lara y su mujer María Candau. Forma parte de la compañía de Roque de Figueroa.
Pedro de Osorio	Nápoles	1625	Pedro de Salas, Francisco de Valencia, Jaime Torres, Juan López, Cristóbal Hurtado (o Hurtado de Luche), Francisco de Medina (o Rueda), Francisco de Ledesma, Catalina Hernández (mujer de Gregorio Laredo), Sebastiana Vázquez, mujer de Pedro de Osorio, Urbana de León, mujer de Pedro de Salas, Beatriz Guzmán, Petronila Ordóñez y Jacinta Muñoz.	Compañía junto con el autor Gregorio Laredo.
Francisco Hernández (o Fernández) Galindo	España	1610, 1614, 1615, 1617, 1618, 1622		Por aquellos años se tiene documentada la presencia del autor en diferentes ciudades españolas.
	Nápoles	1626	No se especifican los miembros de la compañía.	
Francisco Malhelo	Nápoles	1630	No se especifican los miembros de la compañía.	Solo entra la información según que tendría su propia compañía en Nápoles.
Roque de Figueroa	España (diversas ciudades) Valencia	de 1624 a 1636	1626 (Málaga). Solo se sabe que pertenecían a su compañía Mariana de Olivares y Jacinto Varela. 1631, 1632. (Madrid). Según los datos conservados en el Archivo de la Cofradía de nuestra señora de la Novena, formaban Mariana de	A partir del documento de la garantía de préstamo que Roque de Figueroa y su mujer firman para el Hospital General de Valencia fechado 1

			Olivares y su hija Gabriela de Figueroa, Miguel Jerónimo Punzón y su mujer Isabel [Hernández], 'la Velera', Francisco de Sotomayor, su mujer Vicenta López, y la hija de ambos Isabel de Sotomayor, Bartolomé de Robles y Bernarda Ramírez, su mujer, Pantaleón de Borja y Luisa Bravo [sic, por "Luisa de Rayos"], su mujer, Francisco Treviño e Isabel Blanco, su mujer, Manuel Coca de los Reyes y Juana de Coca, su mujer, Luis de Cisneros, Juan de Urzquiza, cobrador, María Hidalgo, su mujer y su hijo Pedro Díaz de Urquiza, Jacinto Becerril, apuntador, Juan de Molina, José Arce, José Bautista y Josefa Bautista.	de marzo de 1624, se deprende que poseían varias comedias; entre ellas cabe señalar la presencia de *Amor, ingenio y mujer* y de *Cautela contra Cautela*.
	Nápoles	1637		En 1627 representó en el palacio y para el Corpus. Cabe señalar que se conserva una documentación de pago por representar en palacio (no se especifican las fechas exactas) tres comedias; entre ellas figura *La tercera de sí misma*.
	Nápoles	1642		
	España	1646-1650	En el DICAT, se propone el listado de actores que, según Cotarelo, Roque de Figueroa se llevó a Nápoles; sin embargo, hay que señalar que es fruto de su deducción y no se basa en ningún documento que avale su teoría. Manuela (su hija), Catalina Hernández (viuda de Gregorio Laredo), y su hija María Laredo, María de Ceballos (o Zaballos), Felipe de Velasco y su hija Gracia de Velasco, Miguel Bermúdez de Castro, Felipe de Morales, Sebastián González, Juan Bautista García, Valentín Salgado, Gines González, Pedro Sánchez Vaquero, José de Arce y Álvarez de Preñes y los italianos Ambrosio Buonuomo ('Coviello'), Andrea Calcese ('Policinella'). 1649 (Valencia). Antonia de Figueroa (su hija), Andrés de Córdoba,Alonso López, Andrés Sánchez, Bartolomé Narváez, Ana de Barrios, su hija Gabriela de Figueroa, María de Salas y su marido Miguel Bermúdez, Isabel	No se sabe exactamente cuando llegó (con su compañía); se supone entre finales de 1636 y principios de 1637. Representa en el San Bartolomeo desde el 20 de abril de 1642 hasta Carnaval de 1643. Se documenta su presencia en España a partir del 13 de noviembre de 1646.

			Rizo, José Pavía, Pablo de León 'Beque', y Vicente Suárez.	
Adrián López	España	1632, 1635, 1646 y de 1648 a 1658 1659, 1660	1653 (Madrid). Blas Martínez, Juan Bezón y su hija Francisca Bezón, Simón Aguado, Gregorio de la Rosa. Damiana Pérez (su madre), Damiana y Beatriz (dos hermanas), Fulgencio López (hermano).	Se tiene documentada su presencia en España. La compañía se deshizo pocos meses después de su llegada por la muerte del autor (asesinado el 24 de octubre de 1660).
Juan Ruiz (‘Copete’)	Nápoles España	? 1684, 1685, 1686, 1691, 1962, 1694, 1695, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 17031704, 1705, 1706, 1707	? 1695 (Valencia). Diego Naranjo, Francisco de Fuentes 'Monguía', Francisco Antonio Palomino 'Mátalo Todo', Gregorio Bautista Fernández Corremor, Juana María Ondarro 'la Tabaquera', Manuela de Sierra, María Antonia de Soto, Casilda María [García], Ana Hipólita, y Manuela Zabala, y Francisco Velarde, y 'las Titiriteras'. 1696 (Valencia). Antonio de Prado, Francisco de Fuentes (hijo de 'Monguía'), , Fernando de Torres, Pedro Feliz de Salazar 'el Indiano', Simón de Salazar, Salvador López y Casilda María García.	Según los datos que se conservan, enviudó mientras estaba en Nápoles y, luego, volvió a España. En aquellos años se tiene documentada su presencia en España por medio de contratos, escrituras y libros de cuenta. Cabe destacar que en enero de 1698 su compañía representa en Valladolid algunas comedias; entre ellas se encuentra también *El cura de Madrilejos*.

Tabla 2. Esta tabla muestra las referencias a lugares y títulos nobiliarios que se mencionan en las cinco comedias analizadas.

TOPÓNIMOS	*La adúltera virtuosa*	*Cautela contra Cautela*	*Nardo Antonio, Bandolero*	*La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*	*Bueno es callar*
Apenino	/	/	/	1	/
Bolina (?)	1	/	/	/	/
Calabria	/	1	/	/	/
Calle de Toledo	/	/	2	/	/
Cicilia / Sicilia	1	/	/	/	3
Cocencia	1	/	/	/	/
Coloneta (?)	1	/	/	/	/
Domo (Duomo)	2	/	/	/	/
Etnas	/	/	/	/	3
(Fuente de) las Ninfas	/	2	/	/	/
Gargano	/	/	/	1	/
Gayeta	1	/	/	/	/
Manfredonia	/	/	/	6	/
Mar Tirreno	/	/	/	/	2
Mediterráneo mar	1	/	/	/	/
Mongibelos	/	1	/	/	2
Monte Sant'Ángel	/	/	/	1	/
Nápoles	24	7	27	11	15
Notodia (?)	1	/	/	/	/
Palacio Real	1	/	/	/	/
Plaza del Olmo	/	2	/	/	/
Pusílipo	/	/	/	/	1
Roma	/	1	/	1	/
Sebeto	/	2	/	/	/
Valparaiso (inventado)	/	/	/	2	/

GENTILICIOS / TÍTULOS NOBILIARIOS	*La adúltera virtuosa*	*Cautela contra Cautela*	*Nardo Antonio, Bandolero*	*La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*	*Bueno es callar*
San Severino (documentado[60])	/	/	/	Carlos de San Severino	/
Duque de Amalfi (documentado)	No se explicita el nombre	/	/	/	/
Duque de Cardona (documentado in E. Bacco)	Don Felipe (duque) de Cardona	/	/	/	/
Duque de Capua (documentado)	No se explicita el nombre	/	/	/	/
Marqués de Soma (documentado)	«el marquesado de Soma» (I, vv. 356)	/	/	/	/
Marqués del Basto y Pescara (documentado in Enrico Bacco)	/	Enrique de Ávalos	/	/	/
Príncipe de Cicilia (documentado)	/	/	/	/	Roberto de Cicilia
Príncipe de Salerno (documentado)	/	Príncipe de Salerno	/	/	César
Príncipe de Taranto (documentado)	/	Príncipe de Taranto	/	/	/
Rey de Nápoles (documentado)	Don Alonso	Don Alfonso de Aragón	/	No se especifica el nombre	No se especifica el nombre
Virrey de Nápoles (documentado)	/	/	Conde de Miranda	/	/

[60] Sanseverino: «principi di Bisignano» desde el siglo XV hasta el siglo XX en Nàpoles. Ver: *Archivio di Stato di Napoli*, s.v. «Sanseverino».

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el producto final de una idea que he podido desarrollar gracias al apoyo y a la orientación de la Profesora M. del Valle Ojeda Calvo. Le agradezco su disponibilidad, su paciencia y todos los consejos que me ha brindado, esenciales para la elaboración de este trabajo.

Quiero agradecer al Profesor A.J. Sáez por haber sido un referente durante la última parte de este viaje académico. Entre una palabra de ánimo y una corrección, su contribución ha sido preciosa para terminar el trabajo sobre la "ciudad coronada".

Ha sido un honor tener la oportunidad de trabajar con ustedes, gracias.