

## DOS ELEMENTOS RELIGIOSOS EN EL TEATRO DE MIRA DE AMESCUA\*

Roberto CASTILLA PÉREZ

María Concepción GARCÍA SÁNCHEZ

Aula-Biblioteca Mira de Amescua

Universidad de Granada

BIBLID [0213-2370 (2000) 16-1; 13-37]

*Se han rastreado dos elementos religiosos en seis comedias de Mira de Amescua: la visión de Dios y las voces del cielo. Se detecta una visión dual de Dios: de un lado, el Dios que se asemeja al del Antiguo Testamento, jefe absoluto de los ejércitos, y, de otro, el Dios más cercano, de la paz, el del Nuevo Testamento. Además, se estudia la figura de la Virgen María, así como el resto del elenco celestial. En cuanto a las Voces del cielo se ha tratado de revisar las aportaciones realizadas por Anibal y Krappe.*

*We have studied two religious elements in six comedies by Mira de Amescua: the vision of God and the "voces del cielo". There is a double vision of God in these comedies: on the one hand, God who is like God in the Old Testament, the absolute lord of the armies. On the other hand, God closer to people, the God of peace of the New Testament. Virgin Mary and the rest of heavenly figures are also studied. Referring to the "Voces del cielo" the papers by C.E. Anibal and W. Krappe have been revised.*

LA RELIGIÓN Y LOS HECHOS RELIGIOSOS han sido conceptos que, de una forma u otra, siempre han estado ligados al teatro, desde su nacimiento hasta la época que nos ocupa. Incluso, muchos autores dramáticos pertenecieron al estamento eclesiástico. No es nuestra intención hablar aquí de Autos Sacramentales, en los que, evidentemente, utilizando la alegoría se ensalzan los dogmas de la fe y se adoctrina al cristiano en verdades teológicas y en los errores de los "herejes" (por ejemplo, los luteranos); tampoco lo es, detenernos en la relación de las fiestas del Corpus y las representaciones teatrales; ni siquiera intentaremos esbozar el papel de los jesuitas en el teatro del Siglo de Oro; ni el influjo del Concilio de Trento y la Contrarreforma, ni en las controversias de la licitud del teatro o la moralidad de sus actores.

Nuestro interés se limita a rastrear y detectar en algunas comedias de Mira, no en sus Autos, los elementos de marcado carácter religioso para hacer una posible interpretación de ellos. Muchos han sido los estudiosos que han dirigido sus investigaciones al teatro religioso del Siglo de Oro, pero la mayor parte de las veces están dedicadas a los Autos Sacramentales o a la labor de los jesuitas. En menor proporción se han centrado los estudios en comedias o

dramas de corte religioso, ya sea hagiográficas, divinas, marianas, bíblicas o de cautivos. No existe ningún estudio global sobre ellas (al menos, nosotros lo desconocemos), aunque sí encontramos acercamientos parciales en algunas ediciones críticas.

Pensamos que la comedia sirve de vehículo de transmisión de ideas claramente conservadoras y que mantienen los esquemas y valores socialmente establecidos. Se dice en *El arpa de David*: "Violentamente procedel el que sale de su esfera" (vv. 884-85). En la comedia la ficción y la realidad actúan al unísono con un claro carácter propagandístico. Tal y como se ha dicho, "la comedia acepta los valores y las creencias de la época y se mueve en el férreo mundo conceptual, compartido por los espectadores, de religión, patria, monarquía [...], lejos de toda sospecha de caída o vacilación. La comedia no encierra ningún tipo de crítica, pues lo que se busca en ella es una diversión que además confirme el sistema de valores admitido como óptimo" (Díez 361).

Estas palabras están muy cerca de los fines que perseguía el teatro jesuítico: de un lado, un marcado carácter didáctico y pedagógico para la catequesis de la doctrina (cristiana y, especialmente, católica); de otro, el principio de "enseñar deleitando". Las comedias religiosas van a tener entre sus fines uno de especial relevancia: la difusión de una serie de ideas morales, directamente relacionadas con la ideología dominante de la Iglesia Católica. Es obvio añadir que la Iglesia defendía también la estratificación social existente, por tanto sus intereses coincidían con los del Estado, luego al hacer "propaganda" de sus valores, implícitamente también lo hacía del poder político, ofreciendo así "una visión amplísima de la sociedad" (Maravall 50).

Estamos convencidos de que esta concepción de la comedia religiosa a través de la cual fluyen las ideas morales dominantes no deja a un lado elementos extra-religiosos, más bien al contrario, los inserta dentro de la propia acción dramática de forma que no es inusual encontrar elementos bíblicos, marianos o de cautivos entrelazados con asuntos amorosos que, probablemente, provocarían un mayor interés en los espectadores. De esta forma pueden llegar a entremezclarse la ficción y la realidad (ambas ficción teatral), lo "novelado" y lo puramente religioso. Creemos que es, simplemente, un mecanismo para presentar ante el espectador bajo una acción atrayente —de corte amoroso— una idea moral. Dicha moralidad responde a principios religiosos muy primarios y de fuerte devoción popular.

No debemos olvidar que la sociedad de la época siente la religión como algo cercano. España, en el Siglo de Oro, está sembrada de conventos, de monjas y frailes, algunos de los cuales se encuentran reclusos a la fuerza, por

imperativos de la estructura social y que vamos a encontrar reflejados en muchas obras. Son, fundamentalmente, hombres y mujeres de poca fe y de ansias excesivamente mundanas.

De otro lado, existe una sincera religiosidad, que vamos a ver de manifiesto en nuestros místicos. Como señala Fernández Álvarez es “el siglo de los santos españoles: San Ignacio, Santo Tomás de Villanueva, San Pedro de Alcántara, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Juan de Dios [...], San Juan de la Cruz y Santa Teresa” (551).

Paralelamente, como este autor también ha apuntado “la época sigue creyendo en duendes y fantasmas, en hombres y mujeres posesos, en la presencia constante del demonio. Por lo tanto, hay que luchar contra esos posesos, hay que combatir al demonio que los invade” (551). ¿Y qué mejor forma puede tener un dramaturgo para combatirlos que llevar el asunto, envuelto de forma atrayente, al espectáculo público nacional, dejando clara constancia de los únicos valores auténticos?

Como vemos, existen diversos modos de sentir el hecho religioso, —a veces incluso podrían parecerse contradictorios—, que van, como ha señalado Calvo, “desde el espíritu militante de la Compañía de Jesús, que adopta unas formas de expresión combativas, fiel reflejo de la Contrarreforma, al intimismo místico, búsqueda permanente e individualizada de una unión trascendente con Dios” (84).

Hemos trabajado con seis comedias de Mira de Amescua, pues nos ha sido imposible conseguir más textos en los que el tema que nos ocupa tuviera una importancia relevante. Dichas comedias, atendiendo al orden cronológico de su primera edición o composición, son: *El arpa de David* (?1610-1612?), *El esclavo del demonio* (1612), *El mártir de Madrid* (?1619?), *El amparo de los hombres* (?1619?) *La mesonera del cielo* (?1620-1632?) y *La desgraciada Raquel* (1625) —en adelante *ArpDav*, *EscDem*, *MárMad*, *AmpHom*, *MesCie* y *DesRa*, respectivamente—. Estas seis comedias fueron escritas por Mira en un tiempo no inferior a trece años, durante el periodo de su mayor actividad literaria (de 1612 a 1632). De ello no podemos inferir que sean muchas o pocas, pues no hemos tenido acceso a otras comedias escritas durante este período y que también recogen un tema religioso. Sus asuntos son variopintos, así como su clasificación: religiosa, *EscDem*; histórica, *DesRa*; mariana, *AmpHom*; bíblica, *ArpDav*; de cautivos, *MárMad*; y de ermitaños, *MesCie*.

En cuanto a sus asuntos, *MárMad* gira sobre la doble apostasía que hace Pedro, su personaje principal, primero del Cristianismo y después del Islamismo; en *ArpDav*, se relatan los pasajes bíblicos de este ascendiente de

Jesús y padre de Salomón, en el que van a tener una importancia vital dos personajes femeninos Micol y Bersabé, al tiempo que se inserta una historia bucólico-pastoril; en *DesRa* se narran los amores de Alfonso VIII y la judía Raquel; en *AmpHom*, se nos cuenta la labor intercesora de la Virgen (incluso enfrentándose a su hijo, Cristo) ante aquellos que son sus devotos, a pesar de que haya habido apostasía; en *MesCie* se relatan las vicisitudes vividas por dos ermitaños (tío y sobrina) que abandonan a sus respectivos amados y su vida fácil con el afán de conseguir el favor divino para la vida eterna; por último, en *EscDem*, la más conocida de las seis, se relatan las vicisitudes que pasa el hombre cuando se alía con el demonio, y como aquel, dueño absoluto de su destino, puede retractarse de todo lo hecho y será aceptado por Dios.

De las seis comedias cinco están publicadas; para la sexta (*AmpHom*) hemos tenido que utilizar una copia impresa de dificultosa lectura, por tanto, cuando hagamos alusión a algunos de sus versos, lo haremos siendo conscientes de que somos responsables de su transcripción y puntuación.

Pasemos ya a considerar el primero de los dos aspectos que se van a recoger en este trabajo.

### 1. *Visión de Dios*

Existe una visión dual de Dios en estas comedias; de un lado, el Dios –Yahvé– que se asemeja, en cierto modo, al del Antiguo Testamento, jefe absoluto de los ejércitos; y, de otro, el Dios más cercano, de la paz, nada belicoso, el del Nuevo Testamento.

En *ArpDav*, Dios se identifica –obviamente– con el del Antiguo Testamento y se caracteriza por ser el Dios de los ejércitos amigos (v. 693), de “los escuadrones” (v. 140), “de las batallas” (v. 193), un Dios castigador y guerrero que desprecia a los que se apartan de él y de sus designios. Además tiene un pueblo elegido, que es su propio ejército.<sup>1</sup>

El origen de la comedia es la inconsolable tristeza en la que se encuentra sumido Saúl, rey de los judíos. Lo único que le calma momentáneamente esa “depresión exógena”<sup>2</sup> que padece es el sonido del arpa de David.<sup>3</sup>

La causa de su enfermedad es la desobediencia a Dios (“que a mi Dios fui inobediente”, v. 106), pues no ha aniquilado a los amalecitas, tal y como Dios le había ordenado (ver *ISam* 15, 18). Por esto, deja de ser el ungido, el elegido.<sup>4</sup> El propio Saúl confiesa ante su hijo y sus capitanes que ha perdido el favor divino, y por tanto la protección para su ejército; a pesar de que es el pueblo

elegido por Dios les amenaza la guerra. La causa de los males que se les avecinan es el propio Saúl, tal y como el mismo expresa:

Pecados son del rey: Dios, enojado,  
a este gigante por azote envía.  
Perdona, cielo, al pueblo lastimado.  
Su vida deja en paz; corta la mía.  
(*ArpDav*, vv. 707-10)

La referencia al gigante hace alusión a Goliat, figura emblemática de los filisteos, que reta al pueblo de Israel a que un solo hombre luche contra él. Quien resulte vencedor hará que su propio ejército lo sea. David, enamorado de la hija de Saúl, será el encargado de defender al pueblo de Israel contra Goliat y de dejarlo victorioso, pero la única razón válida para su victoria es que David es el ungido de Dios y goza de su favor y protección. El espectador lo sabe antes de que ocurra la desigual lucha, pues Jesé, su padre, ya lo ha comunicado con anterioridad, en unos versos en aparte.<sup>5</sup>

David es consciente de que goza del favor divino. Vestido de pastor se presenta ante el rey para pedirle que le deje luchar contra el gigante. Saúl le increpa diciendo cómo no tiene miedo y qué espíritu le socorre, a lo cual contesta David:

DAVID: *Dios me anima, Dios me esfuerza*  
viendo que una bestia altiva  
su mano santa derriba  
con una *angélica* fuerza.  
Yo, rey entre mis ganados,  
desguijarrando leones  
y osos de la miel ladrones  
los montes tengo asombrad[os].  
[...]  
¿Por qué un gigante, *enemigo*  
*del cielo*, no he de vencer?

SAÚL: Mis armas te has de poner;  
*fuerzas de Dios* traes conti[go].  
(*ArpDav*, vv. 832-51)

Tal y como se observa, especialmente en las palabras en cursiva, la fuerza, la temeridad de David es “angélica”, procede de Dios y su enemigo no es simplemente Goliat sino el “enemigo del cielo”. Por esto vence David. Los ven-

cedores son los que siempre están del lado de Dios y los vencidos los que se han apartado de Él y, por ende, sus enemigos. Dios no entiende de medias tintas: o se está con Él o no se está. El pastorcillo que vence al enorme gigante (“bárbaro de Dios ajeno”, v. 951) armado con tan sólo cinco piedrecillas (que simbolizan las cinco letras del nombre de Jesús) es el protegido de Dios que aniquila a Goliat por haber ofendido “a Dios divino” (v. 971).<sup>6</sup>

Esta misma idea del favor divino la encontramos en *MesCie*, donde, a pesar de contar con un Dios más cercano que el del Antiguo Testamento, el personaje –en este caso Abrahán– se siente protegido por Él y a salvo de todos los males: “Con el favor de Dios/ he de salir victorioso” (vv. 1619-20).

Este pastor, David, convertido en rey concibe a Dios como a un ser protector, bondadoso y justo.<sup>7</sup> Además de esa justicia y protección el hombre no puede olvidar que esta vida, donde la fortuna sube o baja a su antojo, conduce inexorablemente ante Dios, tras la muerte, a quien habrá que dar explicaciones el día del juicio final.<sup>8</sup>

Por ello, el hombre debe estar temeroso y precavido ante la muerte, así “el que no teme a la muerte/ o es loco o no tiene fe” (*ArpDav*, vv. 3028-29) o “quien al cielo teme/ ciertas señales de su gloria tiene” (*ArpDav*, vv. 1565-66). La vida hay que entenderla con moderación y cumpliendo las leyes divinas (ver *ArpDav*, vv. 1484-88, 1505-06, 1531-32, 1564-66). La muerte es la realidad definitiva, ante la que nos encontramos solos y sin posibilidad de evitarla: “Que al rey, como a la muerte, no hay resistencia, no, ni cosa fuerte” (*ArpDav*, vv. 3125-26).

En estos versos se muestra una vez más el inmovilismo social existente y la complicidad y alianza de Iglesia y Estado que se ayudan mutuamente para mantener su status privilegiado ante el pueblo. Afirmación que queda corroborada en los siguientes versos:

Violentamente procede  
el que sale de su esfera.  
Hombre que se considera  
siempre acierta; errar no puede.  
(*ArpDav*, vv. 884-87)

A los ojos de Dios todos somos iguales (“[...] si al pastor/ y al rey formó Dios de un barro”, *ArpDav*, vv. 806-07), a pesar de que se nos haya destinado a un lugar diferente. Al final, la muerte nos iguala a todos. Esta manriqueña idea de la muerte la encontramos también en Mira, y responde a un profundo sentimiento de la época:

Que en esta vida en que estamos  
 todos somos peregrinos  
 del cielo, aunque caminamos  
 por diferentes caminos.  
 (*EscDem*, vv. 46-50)

Busca el bien, huye el mal, que es la edad corta,  
 y hay muerte y hay infierno, hay Dios y gloria.  
 (*EscDem*, vv. 300-01)

Por ello, “si al cuerpo importa la vida” (*EscDem*, v. 250) lo que realmente interesa al alma es su encuentro con Dios (“Al alma le importa la gloria”, *EscDem*, v. 251).

En definitiva, se refleja muy clara una idea de la época: la vida es “un valle de lágrimas”, en el que hay que prepararse para la vida eterna, a la que hay que llegar en las mejores condiciones: “Para la gloria que espero/ aguardo felice fin” (*AmpHom*, vv. 135-136). Sobre esta idea girará el tema central de *MesCie*: Abrahán, el mismo día de sus esponsales abandona a Lucrecia, su aún no gozada esposa, por miedo a quedar tan absorto con su hermosura que le haga olvidar a Dios y le impida cumplir con sus obligaciones religiosas. Concibe a Dios como el Hacedor (v. 1641), como un ser todopoderoso, al que hay que servir. Desde su punto de vista es mejor sufrir en esta vida, que es muy breve, para poder así conseguir la venidera, que es eterna:

Porque una belleza estorba  
 servir a Dios y que suba  
 al monte, donde se gozan  
 las contemplaciones altas,  
 que el pensamiento remontan  
 a la eternidad de Dios  
 y a la esencia de su gloria.  
 (vv. 186-92)

La idea de servir a Dios como único camino de salvación se expone reiteradamente a lo largo de toda la obra (vv. 227-32; 992-1008; 1040-41; 2138-40; 2177-78). Así dice Abrahán:

[...] y es fuerza  
 el servir a Dios, y temo,  
 después de aquesta carrera,  
 tener por ligeras glorias

siglos de penas eternas.

(*MesCie*, vv. 1028-32)

Su afán divino le lleva a incitar directamente a otros personajes –a María, su sobrina, y a Pantoja, su criado– para que abandonen su existencia mundana y dediquen su vida íntegramente a Dios y a su alabanza. Ambos acceden. Afirma María:

Y quiero en esta aspereza  
servir a Dios; no te canses,  
porque ya el alma me llevan  
diferentes pensamientos.

(*MesCie*, vv. 1040-43)

Otras veces, de forma indirecta, con su actitud consigue que los personajes acaben optando libremente por la vida retirada y dedicada a Dios: Lucrecia decide dedicar el resto de sus días a la oración, en el monte, cual ermitaña; lo mismo ocurre con Alejandro, tras la muerte de María.

El inmovilismo social (Maravall 63) también se muestra en el respeto que debe guardarse no sólo a los estamentos públicos (Iglesia y Estado), sino también a los privados. El mejor representante de la privacidad es el padre y todo lo que él representa. Por analogía al Padre divino, el mundano espera que sus hijos cumplan las leyes establecidas y, especialmente, aquellas que hacen acopio de su autoridad y el respeto debido. Cuando los hijos, sobre todo ellas, se alejan del dictado paterno, son abandonados a su destino, que los encamina hacia el mal y, en general, son objeto de maldiciones, que suelen cumplirse y que actúan anticipándonos el contenido de la comedia. Estos son los casos de Lisarda (*EscDem*) y de Pedro (en *MárMad*) y, con muchas matizaciones, el de Raquel (en *DesRa*). Dice el padre de Lisarda:

Plega a Dios, inobediente,  
que casada no te veas  
que vivas infamemente,  
que mueras pobre y que seas  
aborrecible a la gente.

(*EscDem*, vv. 121-125)

Lisarda (*EscDem*) abandona por propia voluntad la casa paterna. En esto difiere Raquel (*DesRa*) de ella, pues es su padre, buscando el bien del pueblo judío, el que incita y provoca la marcha de su hija que se siente como el holocausto que se ofrece al rey. No obstante, cuando el amor surge entre Alfonso

VIII y la judía, el padre monta en cólera y la maldice. Desgraciadamente para él su maldición se cumple:

Y plegue al cielo, pues que tal consiente,  
que tu obstinada vida  
de sus yerros asida,  
pierda de aquesta suerte  
el fruto que te ha dado con la muerte.  
Revolcada en tu sangre vil te vea.  
(*DesRa*, vv. 1010-1015)

En *MárMad*, recaerá sobre Pedro la maldición paterna, tras revelarnos que un personaje de honor, no un villano, jamás puede atentar contra lo que representa la institución familiar y, por ende, el padre:

Por malos pasos que lleve  
un hombre o un demonio igual,  
por más insultos que pruebe,  
en siendo hombre principal,  
jamás al padre se atreve.  
(*MárMad*, vv. 41-45)

Cuando el padre, obligado a elegir entre sus dos hijos cautivos, opta por el bueno y abandona a Pedro, que se rebela contra él, aquel dice:

El traidor se engañó  
cuando padre me llamó;  
que, pues con lengua infernal  
niega al Padre universal,  
bien puedo negarle yo.  
(*MárMad*, vv. 1895-1899)

Es, en definitiva, asumir la analogía entre Dios, Padre universal, y la figura del padre. Bien es cierto que al igual que Dios el padre mundano también perdona, especialmente porque sus hijos, dueños de su propio destino, han reconducido éste al orden jerárquicamente establecido, volviendo de nuevo al redil familiar-cristiano. Es el caso de Pedro (*MárMad*), que regresa al cristianismo muriendo crucificado, y el de Lisarda, que muere, tras haber hecho penitencia. Uno y otro son acogidos en el seno divino y paterno.<sup>9</sup>

Un caso especial, en este sentido, ocurre en *MesCie*. Abrahán, tío de María, en lugar de maldecirla, va en su busca al saber que ella vive en pecado, trabajando como mesonera de relajadas costumbres. Actúa como un padre

bondadoso, dispuesto a perdonarla, a sacarla del pecado y a hacer penitencia por ella. Ante esto, la sobrina acata el “deseo paterno” (“dos veces eres mi padre/ dos veces eres mi tío”, vv. 3353-3354), decide volver a su vida retirada de anacoreta y abandona su existencia concupiscente. Para que se le perdonen sus faltas, en el monte, hace penitencia, ora y se castiga con disciplinas. Como consecuencia de ello muere, pero acogida en el seno divino, tras regresar al orden establecido previamente:

Vamos, pues, padre Abrahán,  
que quiero desde hoy me llamen  
la mesonera del cielo  
que es el mejor hospedaje.  
(*MesCie*, vv. 3374-77).

Unos versos más tarde, dirigiéndose a Dios, añade:

[...] que todos me llamen,  
estando en vuestro servicio  
y gozándoos en el cielo,  
mesonera a lo divino.  
(*MesCie*, vv. 3498-501)

Para acabar afirmando cuáles son sus propósitos:

es bien quien gozó los gustos  
que goce los castigos.  
Licencioso el cuerpo fue,  
y es razón que el cuerpo mismo  
pague a costa de su sangre  
lo que cometió atrevido.  
(*MesCie*, vv. 3460-65)

Por último, sólo nos queda señalar que los criados de nuestras comedias muestran una moral cristiana movida bajo “las leyes de lealtad, obediencia” (Herrero 65). El caso más significativo es el de Trigueros, en *MárMad*, que por salvar el pellejo se hace pasar por moro, pero, después, para ejemplo de su amo Pedro/ Hamete, reniega del islamismo y publica que es cristiano: “En el alma soy cristiano/ y moro en la gabaneta” (vv. 2616-17). Otro caso relevante es el de Pantoja, criado de Abrahán, gracioso en *MesCie*, que abandona la corte para seguir a su amo, en su deambular por el monte como ermitaño, movido más por lealtad que por religiosidad. A pesar de que es consciente de que es una existencia inusual para un criado, la acepta de buen grado. Al mismo

tiempo, modifica las fórmulas de tratamiento, pasando de “señor” (vv. 6, 50, 274) a “padre” (vv. 291, 1057, 1210, 1223, 3626), con un claro sentido espiritual; y, cambia su atuendo por otro de ermitaño (acotación v. 1056), al igual que Abrahán y María. Dice así Pantoja:

[...] si quieres ser ermitaño,  
aunque en mí es acción impropia,  
si él fuere el padre Abrahán,  
seré el hermano Pantoja.  
(vv. 289-92)

A partir de este momento, se establece una extraña relación entre señor-criado, pues conviven algunos elementos de ésta (es Pantoja quien busca el sustento para todos entre las hierbas) con otros nuevos en los que se refleja el orden “jerárquicamente” establecido en cualquier comunidad religiosa.

El Dios del Antiguo Testamento, señor de los ejércitos siempre victoriosos, es también justo y bondadoso cuando se le implora el perdón tras un arrepentimiento sincero: “Dios, tu bondad me aficiona;/ justas son, mi Dios, tus leyes” (*ArpDav*, vv. 2254-55). David, que había hecho enfadar a Dios, como si de mortal criatura se tratara, recibe la visita de un profeta divino (Natán) que le anuncia en nombre de Dios, guerras, enfermedades y muertes. Ante esto, David reacciona, realiza un lacrimógeno acto de contrición y Dios lo admite de nuevo bajo su manto. El esquema es así de sencillo: pecado-contrición-perdón divino.<sup>10</sup>

Al Dios del Antiguo Testamento se le suman, a modo de profecía, la imagen de Cristo como redentor del hombre y de sus pecados, María y la figura del Espíritu Santo, esta última mucho más escasa en las comedias. En este sentido, es muy significativo el salmo citado *Miserere* (vv. 3225-308) o el sueño de Jesé y la profecía del ángel (vv. 1737-838). Cristo es considerado como el rey de todos aquellos que padecen, “Rey seré, como el Mesías/ de tristes y afligidos” (*ArpDav*, vv. 2197-98). A partir de esta concepción existe un trasvase rápido hacia un Dios, Padre o Hijo, convertido en pastor de sus ovejas (*ArpDav*, vv. 3207-11; *MárMad*, vv. 2842-43 y *MesCie*, vv. 1197-204), protector y benefactor de todos los hombres (*EscDem*, vv. 343-47 y *MesCie*, vv. 1265-72).

El Dios que aparece más cercano a nosotros, a la problemática del hombre, lo sabe todo y escudriña pacientemente en nuestras vidas observando delicadamente lo que hacemos, sin inmiscuirse, pero sin olvidar ninguno de nuestros pensamientos y actos, que serán los que nos salvarán o condenarán eternamente. Mira nos presenta un Dios con un enorme libro en el que va

anotando nuestras obras, buenas o malas, por las que después se nos juzgará (*EscDem*, vv. 420-54), o como a un ser a quien hay que darle cuenta de todos nuestros actos (*MárMad*, vv. 1936-39). Creemos que estas imágenes corresponden a la creencia en la época de que Dios “controlaba hasta las cosas más nimias y permitía las calamidades como respuesta a la maldad y al pecado. Las desgracias se tenían como castigo divino y para alejarlas eran necesarios actos de desagravio” (Calvo 88). Y ¿qué mejor acto de desagravio que la propia penitencia? (*MesCie*, vv. 3454-501). Es Abrahán en *MesCie* quien nos da la clave:

Ea, sobrina María,  
que si del cielo cerraste  
las puertas con tus pecados,  
la penitencia las abre.  
(vv. 3290-93)

El Dios del Nuevo Testamento, el benefactor, Cristo, ha sido hombre como nosotros. Es comprensivo y perdona, porque ha sufrido en propia piel las mismas tentaciones humanas que padecen muchos de los personajes de Mira.<sup>11</sup> Es el Cristo que ha sido crucificado (*MárMad*, v. 2918) y que ha traído la luz al hombre, al tiempo que su redención (*MárMad*, vv. 2655-58). Es el “sustento de los hombres” (*MárMad*, vv. 2740-45), “la verdadera vid” (*MárMad*, v. 2700), “la verdad” (*MárMad*, v. 2778 y *MesCie*, v. 3555) y “el Dios de los cielos” (*MárMad*, v. 2779), “el Pastor Soberano” (*MesCie*, v. 2436). Son expresiones que aparecen en el Nuevo Testamento referidas a Cristo; incluso hay alusiones directas al Nuevo Testamento, por ejemplo a la Epístola de San Pablo a los Corintios (*MárMad*, vv. 2740-45).

Independientemente de que se trate del Dios del Antiguo o Nuevo Testamento, sí parece existir una verdad única: Dios como exclusivo creador de la vida, como “sol verdadero” (*MárMad*, v. 2116), como “Inmenso Hacedor del orbe” (*MesCie*, v. 3582), y, por tanto, al que hay que alabar.<sup>12</sup>

Se debe tener temor a Dios y respetarlo. Así lo expresa don Gil en *EscDem*:

Teme a Dios, cuya persona  
es con los hijos que trata  
como parida leona,  
que a quien los ofende mata  
y a quien los deja perdona.  
(vv. 450-54)<sup>13</sup>

Por ello nuestra misión en el mundo consiste en cumplir las leyes divinas y servir a Dios, cada cual según su estado. Dice el capitán Urfas, en *ArpDav*: “Pienso que he servido a Dios/ haciendo lo que a soldado/ era justo” (vv. 2875-77). Y, fundamentalmente, una: proclamar al Dios verdadero y, por ende, la religión verdadera. Dice Pedro, el apóstata, en *MárMad*:

Que sois todos infelices  
creyendo a un falso profeta;  
que sólo Cristo es verdad  
y Él es el Dios de los cielos.

[...]

Cristo es mi Dios. En Él creo.

(vv. 2776-89)

Cuando se deja de servir a Dios por oposición se sirve al diablo, pues no se puede servir a dos señores<sup>14</sup> y, evidentemente, se pierde la gloria que es el premio esperado para quienes cumplen las leyes divinas y la verdadera noción de justicia (*MárMad*, vv. 2089-95). Dice Don Gil en *EscDem*:

Por ti he perdido el jornal  
que esperaba recibir  
del Señor universal  
y entro de nuevo a servir  
a un amo que paga mal.

(vv. 691-95)<sup>15</sup>

Pasemos, ahora, a comentar el papel de la Virgen. La concepción que Mira tiene es la de la figura de doncella y esposa propia del catolicismo. En ella se refleja la Trinidad: Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo. Su función primordial es la de intercesora ante Dios de la humana condición; es la benefactora de todos aquellos que le han demostrado devoción y fe. Las imágenes que de ella se nos presentan están muy cerca de la religiosidad simplista de los *Milagros de Nuestra Señora*. El ejemplo más significativo de estas seis comedias es el *AmpHom*, en donde se observa una acumulación de apariencias y acotaciones que vienen a resaltar la figura de Nuestra Señora como Madre de Cristo y defensora del hombre, incluso ante su propio Hijo, al que implora el perdón para su devoto. Desde el principio de la comedia, Carlos, el protagonista nos ha confesado que “desta divina Imagen soy devoto/ pues me concede cuanto le suplico” (vv. 506-07). Carlos, primero ilumina la imagen de María a costa de no ir a su cita amorosa. Ya muy avanzada la

comedia, cuando ha perdido toda su riqueza, su única posesión, es un retrato de la Virgen:

Bien pudiera  
decir que no me ha quedado  
para enterrarme siquiera.  
Una Imagen que he traído  
siempre conmigo ha salido  
de tan notable afición  
que a no ser de devoción  
también la hubiera vendido.  
(vv. 1239-46)

Ese mismo retrato le sirve cual talismán contra el diablo: pues cuando habla con él, creyéndolo amigo de Federico, y le va preguntando por mujeres y sus cualidades, él siempre infiere que la mejor es su amada Julia. Al pedirle el demonio el retrato de ésta, muestra una imagen, una medalla, de la Virgen, produciéndose el desmayo del demonio y la caída al suelo de la imagen. Exclama el demonio:

Aquesta es María.  
Di, qué veneno me has dado  
pese al cielo y pese a mí.  
(vv. 1724-26)

En este momento, Carlos recuerda que no ha cumplido con sus oraciones y se despide de los amigos, encaminándose a rezar el Ave María y a disculpar su retraso en la cotidiana devoción. Dice Carlos a la Virgen:

Cerca de las doce son  
y como ocupado estaba  
en la lascivia, olvidaba  
mi ordinaria devoción.  
Habemos aquí los dos,  
pues es muy justo que entienda  
que es necio quien por la hacienda  
en olvido pone a Dios.  
Ya la cadena vendí,  
Virgen Santa, en que os traía  
al cuello por guarda mía.  
Mas no os apartéis de mí.

Acertar por yerro fue  
 que ansí mi vida dilato  
 pues por sacar un retrato  
 de [l]una el vuestro saqué.  
 Parece que sueño ha sido  
 todo cuanto me ha pasado  
 pues sin haberos hablado  
 tantas horas he vivido.  
 (vv. 1816-35)

En alguna ocasión, el demonio se refiere a la Virgen y lo hace en los siguientes términos: “Doncella, madre y esposa” (*AmpHom*, vv. 812-13), por tanto, acatando “religiosamente” (¡valga la ironía!) los valores católicos. Incluso, encuentra una explicación, que el espectador ya conoce, por no haber podido aún atrapar en sus redes a Carlos:

Iba conmigo y dejóme  
 por llevar a una *Doncella*  
 que tuvo hijo y marido  
 una luz. ¡ Bien me desprecia!  
 (*AmpHom*, vv. 812-15)

Finalmente, cuando Carlos huye despavorido del diablo y del fuego del infierno, será la Virgen la que hará que se salve y se reconcilie con Dios. Por ello cuando termina la comedia, la figura de la Virgen benefactora del hombre se prolonga mucho más allá de una obra de teatro y llega a cada uno de los espectadores, que vuelven a la indómita realidad: “Y aquí la comedia acaba/ no el Amparo de los hombres” (vv. 2746-47). Así, la Virgen deja de ser un personaje dramático para convertirse en un asidero y una esperanza de todo el que esté necesitado.

El elenco celestial se completa con alusiones a los ángeles, como por ejemplo en el *ArpDav*, que son los que ayudan a David a escribir los *Salmos* y a dotarlos de música (vv. 3335-419). Él, simplemente, copia al dictado angélico.

En otras ocasiones los ángeles o profetas sirven, a modo de sueño, para advertir al protagonista de lo que ocurre o se avecina (*ArpDav*, vv. 1725-838), o para informar al espectador de lo que ha ocurrido (*MesCie*, vv. 3614-21). Los ángeles y, especialmente, el de la guarda pueden actuar, al igual que la Virgen, de intercesores ante Dios y de salvadores del hombre, al que ayudará en sus infortunios. Así se observa en *EscDem*:

¿Quién hay que ampararme pueda?  
 Sólo el ángel de mi guarda  
 no he negado. Él interceda.  
 Ángeles cuya hermosura  
 no alcanzó humana criatura,  
 vencer sabéis; rescatadme.  
 Desta esclavitud sacadme;  
 borrad aquella escritura.  
 (vv. 2888-95)

Se refiere a la cédula que ha firmado al diablo vendiéndole el alma. Finalmente, el ángel lucha contra el demonio (hecho que conocemos merced a las acotaciones) y aquel da la cédula a don Gil.

Hemos observado que el perdón se concede cuando se implora, mejor si es ostensiblemente y con lágrimas, a Dios, la Virgen o los ángeles. Sólo hemos encontrado una referencia significativa a un santo. En este caso es imaginario, y corresponde a la socarronería de quien lo emite, Domingo, el gracioso de *EscDem*:

Sancte Petre, ora pro nos.  
 Pues que no hay santo lacayo  
 que me libre deste fuego  
 válgame un santo gallego:  
 ¡Socorredme, vos, san Payo!  
 (vv. 2079-83)

El hombre es dueño de su destino, y en el último momento si se acoge a Dios, puede ser recibido en sus brazos consoladores, aunque en principio el hombre es consecuencia biológica y espiritual de su origen. Así vemos en *MárMad*: “que por pecados del padre/ puede salir malo un hijo” (vv. 74-75).

Fruto del resabio popular y del modo en que el sentimiento del hecho religioso se encuentra en lo más profundo de nuestra cultura es la constatación de las expresiones lexicalizadas que aparecen en estas comedias, en las que se alude a Dios, al cielo o cielos como equivalente del propio Dios. Dichas lexías son muy abundantes y se encuentran tanto en boca de cristianos como judíos o moros.<sup>16</sup>

No obstante, es de destacar la utilización de expresiones no siempre lexicalizadas puestas en boca de los personajes moros de *MárMad*. Estos poseen los mismos esquemas que los cristianos. Otro tanto ocurre con el padre de Raquel, judío, en *DesRa*. (ver especialmente vv. 951-964, en los cuales muestra que

tiene el mismo código de honor que un cristiano). Así, encontramos como la mora Celaura da gracias “a los cielos” (v. 1171) que le han permitido alcanzar lo que quería o la invocación que hace al cielo para no perder a su enamorado “quiera el cielo que no admitas/ a quien el alma rendí” (vv. 1737-38).

El corsario se encomienda al cielo para que le permita hacer cautivos y dice “(..) quiera el cielo/ que nos ofrezca la tierra/ alguna presa importante” (vv. 902-04) o a “los soberanos cielos” (v. 1203) cuando no consigue el amor de la mora Celaura.

El rey moro que dice a los cautivos “cristiano, no tengas pena/ que el cielo tu dicha ordena/ en mi casa” (vv. 1291-93), o cuando éste, respetuoso y comprensivo con el padre del apóstata Pedro, intercede por los cautivos ante Celaura:

[...] Considera  
que están pidiendo a los cielos  
piedad las lágrimas tiernas  
deste viejo y razón  
es consolalle.  
(vv. 1692-96)

O bien cuando invoca a los cielos para que el padre elija sólo a uno de los cautivos para liberarlo: “si no permiten los cielos/ que elija al que me da celos,/ sentirá mi furia en mí” (vv. 1739-1741). O bien cuando desea a los cautivos un buen fin: “el cielo le dé favor” (v. 2794), y se despide de ellos: “¡Guárdeos el cielo!” (v. 2983).

Frente a estas alusiones al código de los cristianos puestas en boca de los moros, sólo dos aparecen relativas a Alá; una del rey moro: “¡Viva Alá!” (v. 2258), y la otra de la Infanta: “Alá sabe a quién adoro” (v. 2546).

## 2. Voces del cielo

C.E. Anibal publicó en 1925 un trabajo clásico en la bibliografía sobre Mira de Amescua. Defiende el autor que el recurso de las *voces del cielo* consiste en “convertir en aviso misterioso, para el protagonista, palabras o frases casualmente pronunciadas por personas totalmente ajenas a su significado dramático” (57; traducción nuestra). Dos años después Anibal tuvo que rectificar sus afirmaciones, no por lo que se refiere al recurso en sí de las *voces del cielo*, sino por el hecho de que Mira de Amescua fuese el primero en utilizarlo. Anibal dirá entonces que lo interesante no es la novedad del recurso, sino la originalidad con que Mira lo utiliza. De este modo se da por concluida la polémica

que duró cuatro años y que protagonizaron Anibal y Willian Krappe (Anibal 1927; Krappe 1926 y 1928). No es esta polémica la que nos interesa aquí, posiblemente lo que consigamos con este apartado sea plantear una nueva, y es que el recurso de las *voces del cielo* necesita algunas matizaciones que, sin duda, nos ayudarán a entender mejor este aspecto que Anibal no termina de aclarar.

Entre las obras en las que Anibal observa el fenómeno comentado, dos son objeto de nuestro estudio, a saber, *EscDem* y *ArpDav*. En el primer caso, Anibal se refiere a las palabras de Domingo que hacen pecar a don Gil como *voces del infierno*. En *ArpDav* las *voces del cielo* sí corresponderían al recurso estudiado por Anibal.

Pero, realmente, ¿podemos denominar *voces del cielo* a lo que ocurre en esas escenas de estas comedias? ¿O, más bien, influyen otros aspectos en esos “avisos misteriosos”, como los llama Anibal? Trataremos de que los textos respondan por sí mismos a ésta y otras preguntas.

En *EscDem*, don Gil se encuentra en el balcón de la casa de Marcelo dispuesto a gozar a Lisarda; en el último momento se arrepiente y decide descender, pero la escala ha sido retirada por Domingo que le aguarda abajo y se ha quedado dormido. A partir de aquí, se inicia un diálogo entre don Gil y Domingo sin que ninguno de los dos sepa que está hablando con el otro. En el caso de Domingo, sus palabras son las propias de una persona dormida que emite frases inconexas. Don Gil, por su parte, cree que estas palabras son fruto de la Justicia de Dios que viene a castigarle:

- DOMINGO: No bajes sin que la goces.  
 DON GIL: ¿Quién me anima y me da voces?  
 Temiendo estoy. ¡Ay de mí!  
 Bajar por donde subí  
 no es posible.  
 DOMINGO: Espera, espera.  
 DON GIL: Bajar no [puedo] aunque quiera.  
 ¿Si me vio alguno subir?  
 DOMINGO: ¡Justicia de Dios!  
 DON GIL: Huir.  
 no la podré.  
 DOMINGO: Muera, muera.  
 DON GIL: La justicia de Dios es  
 que me viene a amenazar.

- DOMINGO: No la dejes de gozar,  
yo te ayudaré después.
- DON GIL: Ya me anima. ¿Cómo, pues,  
si estoy hablando entre mí,  
responderme puede así  
a lo que yo a solas hablo?
- DOMINGO: ¿Quién ha de ser sino el diablo?
- DON GIL: ¿Si estoy condenado?
- DOMINGO: Sí.
- DON GIL: Luego si estoy condenado,  
vana fue mi penitencia.  
¿Y ha venido la sentencia?
- DOMINGO: Vino, [vi]no.
- DON GIL: ¿Ya ha llegado?
- DOMINGO: Bebe y come.
- DON GIL: Si he ayunado,  
en balde yo comeré.
- DOMINGO: Brindis.
- DON GIL: La razón haré.  
pues que la carne me brinda.
- DOMINGO: Goza la ocasión, que es linda.
- DON GIL: Esta y otras gozaré.  
(vv. 586-614)

Lo que ha ocurrido lo cuenta el mismo Domingo en los versos siguientes. Domingo se ha quedado dormido y ha soñado que don Diego, el amor de Lisarda, bajaba de su habitación sin gozarla. Además, ha soñado que Lisarda y don Diego se casaban. Estos sueños son los que provocan estas frases incoherentes que va emitiendo y que don Gil relaciona con voces de la justicia de Dios.

Pero ¿son realmente voces de la justicia de Dios? ¿Son voces del infierno? ¿Son voces del cielo? Ninguna de las tres opciones nos convence plenamente, porque la batalla dialéctica que don Gil está librando en este momento es con su conciencia, apoyándose para ello en las frases incoherentes fruto del sueño de Domingo.

Con ello Mira de Amescua está tomando partido en una de las polémicas más importantes de su tiempo: la que enfrentaba a los teólogos Báñez y Molina acerca de la predestinación o el libre albedrío. ¿El hombre desde su nacimiento está predestinado a salvarse o condenarse, o más bien tiene absoluta libertad

para actuar según su conciencia le dicte en cada momento? La postura del guadijeño, como ya estudió Konan, está clara: el hombre es libre para actuar rectamente o no y siempre contará con el asidero que Dios le tiende del arrepentimiento. Esa libertad de conciencia es la que permitirá a don Gil tomar el camino del pecado en este momento y será la misma que al final de la obra le permita arrepentirse de su vida anterior y lo retorne a la vida de la gracia. Creemos, por tanto, que las voces que se oyen en la batalla dialéctica que libra don Gil consigo mismo en el balcón de Lisarda, responden a lo que podríamos denominar *vozes de la conciencia*.

Consideración distinta merece otro pasaje de *ArpDav*, al que Anibal denomina también *vozes del cielo*. En este caso son Urías y Pascasio los que, al volver de una campaña militar, llegan al palacio real a rendir cuentas de sus hazañas al rey David. Estando en el palacio, luchando entre el sueño y la vigilia, se produce la siguiente escena:

CRIADO 1º: Morirás por ello.

PASCASIO: Entiendo  
que por ti lo dicen.

URÍAS: Yo  
ver no quiero a Bersabé  
esta noche.

CRIADO 2º: Pues a fe  
que jamás las has de ver.

PASCASIO: ¿No?  
Mal agüero es éste. Vamos  
allá, que tengo recelos;  
que son voces de los cielos.

URÍAS: Quién dio estas voces sepamos.

PASCASIO: Nadie en los patios parece  
de palacio; recogida  
está la gente.

CRIADO 1º: La vida  
te ha de costar.

URÍAS: Mi mal crece.  
Mas también es caso fuerte  
imaginar y creer  
agüeros. No la he de ver.

CRIADO 2º: Pues daráte el rey la muerte.

- URÍAS: Mi peligro es manifiesto  
¡Dios me valga!
- CRIADO 1º: Estás sin honra.
- URÍAS: ¡Sin honra! ¿Quién me deshonra?
- CRIADO 2º: Y sin vida estarás presto.
- PASCASIO: Mejor dijera “estaremos”,  
que ya de hambre y de miedo  
respirar apenas puedo.  
(vv. 2832-55)

Los versos siguientes nos informan de que este misterioso diálogo entre parejas de personajes es fruto de una pendencia que llevan a cabo los dos criados que se están retando a un duelo. Urías y Pascasio que los oyen sin verlos creen estar asistiendo a lo que el segundo denomina “voces de los cielos”. Y ciertamente voces de los cielos son, pero con unas particularidades muy en consonancia con el tema de la comedia.

Son *voces del cielo* entendidas —afirma Pascasio— como agüeros, introduciéndonos así en la tradición grecolatina que creía en los presagios; sólo con echar un vistazo a la leyenda de la fundación de Roma nos damos cuenta de la importancia que éstos tuvieron para Rómulo y Remo a la hora de fundar la ciudad. Mira de Amescua es perfectamente consciente de que está componiendo una obra ambientada en el Antiguo Testamento, encarnada por unos personajes que forman parte de una larga tradición de profetas, y él mismo renueva la costumbre de profetizar, incluyendo algún elemento anacrónico al relatar la descendencia de David hasta llegar a Cristo. Por todo ello, Mira imbrica en este caso dos tradiciones: la pagana de los agüeros, los presagios, con la cristiana de los profetas del Antiguo Testamento. Por ello estas *voces del cielo* no tienen la carga moral que pesaba sobre las que antes hemos comentado de *EscDem*.

Cuando se descubra que esas voces son las de dos soldados perderán todo el valor divino que Pascasio les había atribuido, manteniendo todo su valor de agüeros o presagios, y así lo entenderá Urías que a partir de este momento temerá por su vida, la cual perderá en breve.

Un presagio o agüero soñado aparece también en *MesCie*. Abrahán tiene un sueño en el que él es un pastor al que el lobo le roba una oveja

Sofiaba que tenía  
una mansa ovejuela,  
y el lobo con astucia, y con cautela,

saltó de risco en risco,  
 hasta hacer un portillo en el aprisco;  
 y ella que, ya afligida,  
 de la garra feroz se vio oprimida,  
 como podía balaba,  
 pero el astuto lobo la apretaba.  
 Y yo, viendo tal caso,  
 cobrando brío, aligerando el paso,  
 librarla pretendía  
 de trance tan cruel, mas no podía.  
 Y al fin, el fiero lobo  
 en mi mansa ovejuela hizo el robo.  
 (vv. 2028-42)

El sueño se cumplirá en los versos siguientes y Abrahán, de nuevo, dirá:

Mi sobrina no parece,  
 ¿quién duda que las feroces  
 garras del astuto lobo,  
 enemigo de los hombres,  
 en trozos habrá deshecho  
 esta corderilla pobre?  
 (vv. 2217-22)

En este caso, a pesar de que el sueño se convierte en un triste presagio, no se podría hablar de una forma tan clara de *voces del cielo*, ya que la voz como tal no existe, sino que es más bien una llamada de atención al inconsciente del personaje, avisándole de que algo le va a pasar. Por otro lado, el sueño adquiere total nitidez en su interpretación cuando María desaparece.

Este análisis general de dos ejemplos del recurso literario de las *voces del cielo* esperamos que haya servido para apartarnos de la generalización hecha por Aníbal al comentarlo y muestre al lector cómo cada una de estas manifestaciones tiene sus propias características, sin que sea posible la generalización.

## NOTAS

- \* Este artículo forma parte de una exposición más amplia, realizada en el encuentro del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en el Hotel del Duque (Sierra Nevada) durante los días 23 y 24 de abril de 1998. En dicha exposición se trataron los siguientes elementos religiosos en algunas comedias de Mira de Amescua: "Primacía de la religión católica", "La *Biblia* y su tratamiento. La música", "El diablo", y "Las voces del cielo", elaborados por Roberto Castilla Pérez; "La visión de Dios", "El amor", "Las acotaciones" y la "Introducción" han sido elaborados por María Concepción García Sánchez. Los no contemplados en este artículo aparecen publicados en el número 7 de *Mágina* (Revista del Centro Asociado a la Universidad Nacional de Educación a Distancia "Andrés de Vandelvira" de Jaén).
- <sup>1</sup> "¿Por qué me he de regalar/ cuando en trabajo está/ el ejército de Dios?" (*ArpDav*, vv. 2772-74).
  - <sup>2</sup> Dicha depresión ha sido estudiada en la edición de esta comedia por García Sánchez. Ver especialmente la nota 13
  - <sup>3</sup> "Véngame luego a cantar/ que su arpa es la salud/ que mi mal ha de templar" (*ArpDav*, vv. 1441-43).
  - <sup>4</sup> "Como Dios no me socorre/ peno yo sin esperanza./ Tormento inmenso me dan/ estos hijos de Datán" (*ArpDav*, vv. 1422-25).
  - <sup>5</sup> "Secreta fortaleza/ en aqueste rapaz ha puesto el cielo;/ ungióle la cabeza/ un profeta de Dios, siendo mozuelo,/ y agora, coronada,/ fortuna le promete no pensada" (*ArpDav*, vv. 649-54). Estos versos aluden a un pasaje bíblico (*I Sam*, 16, 6-12) en el que David es el elegido y ungido, a través de Samuel, por Dios. La unción se hacía con un cuerno lleno de aceite y simbolizaba el honor y el respeto, puesto que el espíritu de Dios se apoderaba del ungido
  - <sup>6</sup> David, agradecido por su doble victoria: guerrera ante Goliat y amorosa ante Micol, no olvida dar las gracias a Dios: "Fortuna, el cielo, el amor/ hoy levantan un pastor/ a la esfera de la luna;/ mas, ¿qué amor, cielo o fortuna,/ sino mi eterno Criador?/ Gracias te doy infinitas,/ Santo Dios, por mi vitoria". (*ArpDav*, vv. 1259-65). O como dirá casi mil versos después, una vez que ya ha sido coronado como rey: "Gracias al cielo divino/ que en dulce paz rey me veo" (*ArpDav*, vv. 2259-60).
  - <sup>7</sup> "Dios, tu bondad me aficiona;/ justas son, mi Dios, tus leyes,/ pues dándome la corona,/ me avisas cómo a los reyes/ jamás la muerte perdona" (*ArpDav*, vv. 2254-58).
  - <sup>8</sup> "DAVID: A un pensamiento lascivo,/ ¿qué remedio habrá?, que es fuerte./ JOSÉ: La memoria de la muerte /es un antídoto vivo/ [...] ¿En qué pecados y excesos/ no temerán los sucesos/ cuerpos frágiles y humanos/ viendo que comen gusanos/ las médulas de sus güesos?" (*ArpDav*, vv. 2966-79). O bien: "DAVID: Si esta trompeta que suena,/ José, me dio tanta pena/ porque su son parecía/ a aquel del último día,/ donde se salva o condena/ el hombre" (*ArpDav*, vv. 3015-20).
  - <sup>9</sup> Este es el diálogo entre Álvaro y Fernando, mientras que Pedro muere crucificado en el *MárMad*: "FERNANDO: ¡Oh milagroso portento,/ mi hermano muere por Cristo!/ PADRE: Y para imitallo en cruz/ tocó en sus ojos la luz/ con que sus culpas ha visto" (vv. 2897-901). Y esto es lo que el padre de Lisarda, Marcelo, exclama cuando la ve muerta y purificada: "Verdad dijo, ¡santos cielos!/ Más hermosa y más

- perfeta/ está que en vida/ [...] Mi maldición te alcanzó;/ mas si Dios en sí te trueca,/ maldición dichosa ha sido" (*EscDem*, vv. 3280-86).
- <sup>10</sup> Dice Natán: "Perdonado te ha el Señor/ porque has pedido de veras/ misericordia. [...]"; "admirable es en sus santos/ Dios, que, con lágrimas tiernas,/ su rigor vuelve en piedad./ Lloro, pues, hombre, si pecas/ porque una lágrima sola/ apaga llamas eternas". (*ArpDav*, vv. 3309-11, 3327-32). Arrepentido y perdonado, David recibe el encargo divino, mediante un ángel, de cantar las grandezas de Nuestro Señor para que, a través de *Salmos* las reciten las futuras generaciones de "Los católicos siglos" (*ArpDav*, v. 3412): "Pues tus lágrimas lavaron/ profeta rey, tu delito,/ a los misterios que vieres/ escribes salmos divinos./ Dios te hizo su poeta,/ y ansí a tus sagrados himnos/ pondrán trono y cantarán/ los espíritus que has visto" (*ArpDav*, vv. 3337-44). Éste según la comedia es el origen de los salmos bíblicos atribuidos a David, entre ellos el titulado *Miserere*.
- <sup>11</sup> En el *AmpHom* el propio demonio nos recuerda que "su Hijo puede ser cierto testigo/ pues le tenté tres veces" (vv. 2361-61). En *EscDem* se nos dice: "Conveniente es ser tentado/ mas si Cristo va al desierto/ ya la batalla se ha dado" (vv. 519-21). Unos versos más tarde, en esta misma comedia, se pide a los personajes que actúen según la normativa divina del perdón: "imita a Dios que perdona/ a quien sus culpas confiesa" (vv. 848-49). Cuanto más se perdona, más favor divino se alcanzará (vv. 2088-99 y *MesCie*, vv. 3658-61).
- <sup>12</sup> "¿Por qué, si Dios me da vida,/ yo me la quiero quitar?/ Rey es quien a Dios agrada,/ nada quien quiebra su ley" (*ArpDav*, vv. 2928-31). "Con hambre infinita nace/ el hombre, y cuando en su idea/ mayores máquinas hace,/ más le falta, más desea;/ sólo Dios le satisface" (*ArpDav*, vv. 2960-64).
- <sup>13</sup> O como dice otro personaje de esta comedia, Lisarda: "La vida, el mundo, el gusto y gloria vanal/ son junto nada, humo, sombra, pena./ Del alma, que es eterna, el bien importa./ Pues, ¿cómo una mujer, siendo cristiana,/ se opone contra Dios y se condena/ por el gusto que da vida tan corta" (*EscDem*, vv. 2046-52).
- <sup>14</sup> Dice Abrahán en *MesCie*: "Que tengo por imposible/ que quien sirve a dos personas/ pueda acudir en un tiempo/ a la una y a la otra" (vv. 193-96).
- <sup>15</sup> El hombre está hecho a semejanza de Dios, "a su imagen nos creó" se nos afirma en *ArpDav* (vv. 2779-81). Dios es considerado como infinitamente sabio ("al Dios infinito", *ArpDav*, v. 906); conocedor exclusivo de los corazones humanos (*EscDem*, vv. 2516-19), que ama aunque no sea amado (*MárMad*, vv. 1581-88). El símbolo por excelencia del cristiano debe ser la cruz, pues es "el Norte que alumbró" (*AmpHom*, v. 2267), ya que Cristo murió en ella para redimir al hombre de sus pecados: "Muriendo en cruz, mi Dios, por culpa mía" (*MárMad*, v. 2918). Por eso, cuando un cristiano muere, se le pone una cruz, sinónimo de Cristo. Dice la última acotación de *EscDem* "Descúbrese Lisarda con música, muerta, de rodillas, con un Cristo y una calavera, en su jardín". La calavera supone la imagen reiteradamente barroca de la muerte.
- <sup>16</sup> Hemos encontrado numerosas expresiones. Sirvan a modo de ejemplo las siguientes: "¡Vive Dios!" (*MárMad*, vv. 1, 226, 483, 683, 745, 1018, 1606, 1810; *MesCie*, v. 2595), "¡cielos!" (*MárMad*, vv. 527, 868, 968, 971, 1384, 1966, 2443, 2503; *ArpDav*, v. 2956; *AmpHom*, vv. 1627, 1726, 1734; *EscDem*, vv. 480, 506, 3280; *MesCie*, vv. 2886, 3180) y otras del tipo "Juro a Dios" (*MárMad*, v. 2394), "Juri a Cristo"

(*AmpHom*, v. 132), "por Dios" (*MesCie*, v. 6), o "por Cristo" (*MesCie*, vv. 296, 2797, 2811, 3044, 3385), "plegue a Dios" (*MesCie*, vv. 294 y 3033).

OBRAS CITADAS

- Anibal, C.E. "Voces del cielo. A note on Mira de Amescua". *Romanic Review* 16 (1925): 57-70.
- . "Another on the *Voces del cielo*". *Romanic Review* 18 (1927): 246-252.
- Calvo, J. *Ast vivían en el Siglo de Oro*. Madrid: Anaya, 1989.
- Díez Borque, J.M<sup>a</sup>. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Fernández Álvarez, M. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1989.
- Herrero, M. *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*. Valencia: Castalia, 1977.
- Konan, J. "Le conflit entre la prédestination et la liberté dans *El esclavo del demonio*". *Annales de l'Université d'Abidjan*. Série D. 8 (1975): 217-228.
- Krappe, W. "Notes on the *Voces del cielo*". *Romanic Review* 17 (1926): 65-68.
- . "More on the *Voces del cielo*". *Romanic Review* 19 (1928): 154-156.
- Maravall, J.A. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
- Mira de Amescua, A. *El amparo de los hombres*. Comedia famosa del Doctor Mira de Mesqua. 16 hojas en 4<sup>o</sup>. Biblioteca Nacional de Munich.
- . *El esclavo del demonio*. Ed. Ángel Valbuena Prat. Zaragoza: Ebro, 1977.
- . *El esclavo del demonio*. Ed. James Agustín Castañeda. Madrid: Cátedra, 1980.
- . *La desgraciada Raquel*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia: Albatros, 1991.
- . *El mártir de Madrid*. Ed. Miguel González Dengra. Úbeda: UNED, 1997.
- . *El arpa de David*. Ed. M<sup>a</sup> Concepción García Sánchez. Granada: Universidad, en prensa.
- . *La mesonera del cielo*. Ed. Aurelio Valladares Reguero. Granada: Universidad, en prensa.