



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro

ISSN: 2328-1308

Instituto de Estudios Auriseculares

Marcos Rodríguez, Emma María
Antonio Mira de Amescua en ASODAT: testimonios, representaciones y censuras
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 11, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 305-317
Instituto de Estudios Auriseculares

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.17>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517578863016>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LAEM 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Antonio Mira de Amescua en ASODAT: testimonios, representaciones y censuras

Antonio Mira de Amescua in ASODAT: Testimonials, Representations and Censorships

Emma María Marcos Rodríguez

<https://orcid.org/0000-0002-1467-7472>

Universidad de Valladolid

ESPAÑA

emmamaria.marcos@uva.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 305-317]

Recibido: 24-01-2023 / Aceptado: 23-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.17>

Resumen. Este artículo establece un breve estado de la cuestión sobre la situación de la producción teatral de Antonio Mira de Amescua en las bases de datos que integran ASODAT, principalmente desde la perspectiva de la autoría, la escena y la censura.

Palabras clave. Mira de Amescua; teatro, Siglo de Oro; atribución; vida escénica; censura.

Abstract. This article establishes a brief state of the matter about the situation of Antonio Mira de Amescua's theatre in the ASODAT databases, mainly from the perspective of authorship, scene and censorship.

Keywords. Mira de Amescua; Theatre; Golden Age; Attribution; Stage life; Censorship.

Este artículo se enmarca en los objetivos investigadores del proyecto CLEMIT (PID2019-104045GB-C52; HUM2006-06590; FFI2009-09076; FFI2015-65197-C3-3-P).

INTRODUCCIÓN

Antonio Mira de Amescua fue uno de los dramaturgos más notables de nuestro Siglo de Oro, pero ha estado llamativamente desatendido desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Durante algunos años existió el grupo de investigación Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», dirigido por Agustín de la Granja, el cual, además de ser el primer y único proyecto destinado a estudiar al poeta accitano, se encargó de la edición del teatro completo del dramaturgo en doce volúmenes, hasta que desapareció en 2012 tras publicar el último de ellos. Muy pocos estudios se han hecho de Mira de Amescua desde esta fecha, si acaso alguno concreto sobre atribución de textos o censura, pero ASODAT (Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español) ha dado un giro a esta situación.

Como su propia página web describe, «ASODAT es un proyecto coordinado que reúne a varios grupos de investigación, y tiene como finalidad la articulación de la información contenida en bases de datos relacionadas con el teatro clásico español y su documentación». Gracias al conjunto de la información que ofrecen estas bases de datos, podemos trazar de forma bastante precisa el camino que seguiría el teatro de un dramaturgo áureo, desde la presencia de sus comedias y autos sobre un tablado, hasta su llegada a la imprenta para satisfacer a sus lectores, quienes ya no tenían suficiente con verlo representar; o desde el texto original salido de la pluma del dramaturgo, o de sus copistas, hasta el texto que, tras haber pasado por varias manos, entre ellas la de la censura, llegó al escenario; o desde la atribución de las obras a otros dramaturgos, probablemente para mejorar las ventas o por error de los estudiosos posteriores, hasta la autoría que una novedosa herramienta digital les asigna. Sin embargo, queda todavía mucho trabajo por hacer, sobre todo en relación con dramaturgos tan problemáticos como Mira de Amescua, cuya información es algo incompleta por falta de documentación y por la incertidumbre que siempre lo ha rodeado, dejando vacíos difíciles de llenar. Por ello, en este artículo se ofrece un panorama de la situación del accitano en la investigación actual, centrado sobre todo en tres aspectos y, por tanto, en cinco bases de datos de ASODAT: la atribución de textos con ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro), la censura en CLEMIT (Censuras y Licencias en Manuscritos e Impresos Teatrales) y, por último, la trayectoria escénica de su teatro a partir de *Manos teatrales*, DICAT¹ (Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español) y CATCOM (Bases de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)).

Pero antes hagamos un repaso por algunos de los rasgos que marcaron la difusión y recepción del teatro de Mira, quien gozó de gran fama en su época; en palabras de Agustín de la Granja: «se mantuvo encaramado, durante más de treinta años, en el muy alto y polémico candelero literario de la corte madrileña»², y Lope, cuatrocientos años antes, le había concedido el título de «insigne ingenio en letras

1. DICAT no está todavía en funcionamiento dentro de la web oficial de ASODAT, pero se puede descargar el DVD en su web particular: <https://dicat.uv.es/elproyectodicat>.

2. De la Granja, 2001, pp. 7-8.

divinas y humanas»³. En noviembre de 1610 viajó a Nápoles como miembro de la corte literaria del conde de Lemos, quien había sido nombrado virrey, y no regresó a España hasta pasados seis años, en 1616. Es posible que este tiempo en la ciudad italiana marcara literariamente a Mira de Amescua de varias maneras, pero, sobre todo, afectaría a la difusión de su teatro, pues al estar en otro país, difícilmente podría controlar todo lo que otras manos hacían en España sobre sus textos. Ya en la corte madrileña, vivió sus años de mayor gloria literaria, hasta que en 1632 se retiró a su tierra natal, Guadix, para ocupar el arcedianato de la catedral. No está claro si este retiro lo apartó completamente de la vida literaria o si lo hizo únicamente de la esfera pública, permitiéndole seguir escribiendo, pero se sabe que su teatro corrió libre y fue manipulado al antojo de quienes llegaron a poseerlo, influyendo sobremanera en la problemática recepción que hemos tenido del mismo, agravada por la circunstancia de que el poeta accitano nunca llegó a publicar las *partes* de sus comedias, costumbre que sí siguieron otros ilustres dramaturgos del momento⁴.

Que Mira de Amescua desatendiera tanto su teatro es algo llamativo, teniendo en cuenta que se ha especulado, incluso, con la posibilidad de que hubiera llegado a tener su propio taller de copistas cuando tenía que preparar numerosas copias para una representación. Dado que es difícil saber lo que pasó realmente, tenemos que conformarnos con el legado que nos dejó, un legado que ha llegado a la actualidad con no pocas dificultades: múltiples títulos para cada una de las obras, atribuciones erróneas, vagas noticias escénicas... A través de ASODAT, se procurará establecer en las páginas que siguen —de manera preliminar— esta situación.

PRIMEROS ACERCAMIENTOS A LOS TESTIMONIOS TEATRALES DE MIRA DE AMESCUA Y SU ATRIBUCIÓN

Hace algunos años era menos habitual hablar de «obras atribuidas», quizá porque no éramos conscientes del *maremagnum* de atribuciones falsas o erróneas que habíamos heredado.

Del dramaturgo accitano tenemos un buen número de autógrafos, manuscritos-copia y sueltas, algunos de ellos con una atribución poco o nada fiable que ha ido pasando de unas generaciones de investigadores a otras. Esto, junto al laberinto nominal que presenta el teatro del accitano y los documentos que con el paso del tiempo han ido apareciendo en las distintas bibliotecas, es lo que explica las diferencias en los títulos que incluyen los trabajos de catalogación más importantes hechos hasta la fecha: Ramón de Mesonero Romanos fue uno de los primeros en elaborar un minucioso catálogo, en el que reunió treinta y nueve comedias y

3. La *Parte veinte de las comedias* de Lope de Vega Carpio (Viuda de Alonso Martín, 1625) fue aprobada por Mira de Amescua el 5 de octubre de 1624, y su aprobación contiene este honorífico encabezado, seguramente puesto por el propio Lope: «Otra del insigne ingenio en letras divinas y humanas, el doctor Mira de Amescua, capellán de su Alteza».

4. La única *parte* que ha llegado a nosotros es una colección facticia titulada *Doce comedias de Mira de Mescua*, sin lugar de impresión ni año ni imprenta, e impresa hacia mediados del siglo XVII.

trece autos⁵, muy pocas piezas en comparación con las setenta y tres que recogió Cotarelo⁶ y las ochenta y cuatro reunidas por Valladares Reguero en su *Bibliografía*⁷ y editadas en el *Teatro completo* de Mira (2001-2012). Aunque el número de las que conforman el trabajo de Valladares Reguero y el coordinado por Agustín de la Granja es el mismo, vemos que se diferencian en algunas de las obras que incluyen.

Por supuesto, hay otros catálogos importantes —antiguos y modernos— que reúnen obras atribuidas a Mira de Amescua, como el de Fajardo⁸, Medel del Castillo⁹, García de la Huerta¹⁰, Arteaga¹¹ o Héctor Urzáiz¹², y todos ellos muestran diferencias entre los títulos que consideran de Mira y los que no.

Actualmente se pueden llevar a cabo estudios más exhaustivos de los problemas de autoría que presenta el teatro del Siglo de Oro a partir de ETSO, proyecto que nació con el propósito de reunir en un corpus extensísimo la producción teatral de nuestro periodo aurisecular para realizar análisis estilométricos con él. Gracias a la estilometría, se puede «averiguar qué obras tienen frecuencias en léxico más cercanas a las del texto que nos interesa [...]». Cada autor usa las palabras en unas proporciones distintas, por lo que las obras suelen relacionarse en función de su autoría¹³, pero siempre tomando los resultados con precaución, pues es bien sabido que son muchos los factores —y muchas las personas— que pudieron influir en los textos.

MIRA DE AMESCUA EN ETSO

En estos momentos Mira de Amescua cuenta con setenta y cuatro publicaciones en ETSO. Pero el accitano no funciona bien en el análisis estilométrico, quizá por esa difusión tan «independiente» que sufrieron sus textos teatrales, que alteraría el texto original con la intervención de nuevas manos y afectaría al recuento léxico de estilometría. A continuación, se muestra en la tabla una clasificación aproximada de los resultados, en la que no se incluyen las comedias atribuidas a otros dramaturgos y que estilometría ha relacionado con Mira, ni tampoco los autos sacramentales, cuyas características, comunes al género, dificultan el análisis¹⁴:

5. Mesonero Romanos, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega a Cañizares (1580-1740)» (1859).

6. Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*.

7. Valladares Reguero, 2004.

8. Fajardo, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año 1716* (1716).

9. Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos* (1735).

10. García de la Huerta, *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español* (1785).

11. Arteaga, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español* (1839).

12. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii* (2002).

13. ETSO: <https://etso.es/>.

14. El corpus de ETSO cuenta con 2.803 obras de 359 autores diferentes. Las distancias que nos permiten ver los resultados se han calculado a través de la librería Stylo para R usando las 500 palabras

Obras de Mira que se relacionan con otros dramaturgos	Obras de atribución confusa
<i>Adúltera virtuosa, La</i>	<i>Amor, ingenio y mujer</i>
<i>Caballero sin nombre, El</i>	<i>Amparo de los hombres, El</i>
<i>Santo sin nacer y mártir sin morir, El</i>	<i>Animal profeta, San Julián, El</i>
	<i>Caballeros nuevos y carboneros de Francia, Los</i>
	<i>Conquista de las Malucas, La</i>
	<i>Fénix de Salamanca, La</i>
	<i>Galán secreto, El</i>
	<i>Hermosura de Fénix y matracas de Sevilla, La</i>
	<i>Hija de Carlos V, La</i>
	<i>Lo que le toca al valor</i>
	<i>Lo que puede una sospecha</i>
	<i>Más feliz cautiverio y los sueños de José, El</i>
	<i>Mesonera del cielo, La</i>
	<i>Nardo Antonio, bandolero</i>
	<i>No hay burlas con las mujeres</i>
	<i>Obligar contra su sangre</i>
	<i>Vida y muerte de la monja de Portugal</i>

Tanto de *La adúltera virtuosa* como de *El caballero sin nombre* únicamente se conservan sendas sueltas derivadas de una colección de comedias, en concreto de la parte facticia de Mira (s. l., s. i., s. a.) y de la *Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Diego Dormer, 1640), respectivamente. Son casos complicados, en consecuencia, porque apenas pueden extraerse datos definitivos para considerar una autoría en serio a partir de un único testimonio; en ambos los investigadores han creído ver rasgos de la escritura del poeta, así como elementos que los relacionan con su biografía¹⁵. Argumentos algo frágiles que, junto a la métrica y la fecha de composición que se les supone a las comedias, han inclinado la balanza hacia el dramaturgo accitano durante años, hasta que ETSO las ha relacionado con Andrés de Claramonte y Tirso de Molina. Pero Claramonte compró *La adúltera* en 1609 para representarla con la compañía que acababa de formar: ¿acaso la escribió, vendió y recuperó posteriormente para representar su propia comedia?¹⁶

más frecuentes, con el método *Cassic Delta* y 0% *Culling*; cuanto mayor cercanía hay a 0,0, mayor es la afinidad.

15. En *La adúltera* puede apreciarse un gran conocimiento de la práctica italiana del duelo, que también aparece en *La fénix de Salamanca. El caballero*, que se debió componer paralelamente a la publicación de la segunda parte del *Quijote* (1615), hace referencia a la misma, al igual que *La casa del tahúr*, concluida el 20 de diciembre de 1616.

16. En la comunicación titulada «*La adúltera virtuosa* en manos de Andrés de Claramonte: una posible reescritura escénica», presentada en el XX Congreso de la AITENSO: *Risa, expresividad, discurso y so-*

El santo sin nacer y mártir sin morir, la tercera de las comedias vinculadas a otros dramaturgos mediante la estilometría, ha tenido numerosos problemas de atribución a lo largo de su historia, heredados de una confusión entre sus dos títulos, el ya mencionado y el de *San Remón* —o *San Ramón*—, que hicieron pensar a los investigadores que se trataba de dos obras diferentes cuando en realidad eran la misma. Así, Medel del Castillo mencionó los dos títulos y le asignó el primero al «Doctor Remón» y el segundo a Mira de Amescua¹⁷. Rafael Massanet, tras estudiar el corpus que podría haber salido de la pluma de Alonso Remón, afirma que «la comedia de San Ramón, pese a sus diferentes títulos, es de Mira de Amescua y que la atribución remoniana se debe a un error por parte de Medel del Castillo que se ha perpetuado en el tiempo»¹⁸. Sin embargo, las deducciones de los investigadores son anteriores al examen de estilometría, según el cual la obra original habría sido escrita por Alonso Remón.

Por lo que se refiere a la columna de obras confusas, si analizáramos título por título el listado, se podría comprobar que el denominador común de todas ellas también es la compleja transmisión que sufrieron no solo en su época, sino también a lo largo de los siglos posteriores. Un solo ejemplo: *El galán secreto* se publicó en la *Parte 34* de *Comedias nuevas* (1670) a nombre de Mira de Amescua y en la *Parte 3* de Moreto (1681) bajo el título *El secreto entre dos amigos*. Al igual que ocurrió con *San Ramón*, se consideraron dos comedias diferentes hasta que en 1856 La Barrera advirtió que eran la misma obra y en 1930 Cotarelo la catalogó definitivamente entre las comedias de Mira de Amescua, observando que no existe mayor diferencia entre ambas que una pequeña variación en los versos de cierre de la tercera jornada. Estamos, por tanto, ante una pieza con diferentes títulos, diferentes atribuciones y, que sepamos, cambios en su tercer acto con respecto a las versiones conservadas.

En último lugar, se ha mencionado con anterioridad que el análisis de los autos sacramentales es conflictivo y sus resultados no hacen más que aumentar la confusión que se cierne sobre el teatro del accitano, algo que parece deberse a su temática y configuración, común a este género e inservible, al menos por el momento, para definir la autoría de este tipo de piezas. Por este motivo, ETSO todavía no muestra el resultado de los análisis estilométricos de los autos sacramentales atribuidos a Mira de Amescua, que, en cambio, conforman una parte muy importante de su producción dramática.

EL TEATRO DE MIRA DE AMESCUA EN LAS BASES DE DATOS DICAT Y CATCOM

El repertorio de Mira de Amescua, como el de la mayoría de los dramaturgos auriseculares, cuenta con obras que se escribieron para ser representadas en diferentes espacios escénicos: comedias destinadas a los corrales, encargos para

ciudad en el Teatro del Siglo de Oro (2022), se trató detenidamente el asunto, que saldrá publicado más adelante en forma de artículo.

17. Medel del Castillo, *Índice general alfabético...*, pp. 101 y 104.

18. Massanet Rodríguez, 2020, p. 481.

realizar en la Corte, autos que llenaron las calles durante las fiestas de los *Corpus Christi*, etc. La documentación teatral relativa a las carteleras de espectáculos no es muy amplia, sin embargo, y se han perdido muchos datos que servirían para arrojar luz sobre la vida escénica del teatro de los autores, pero herramientas como DICAT, CATCOM y *Manos teatrales*

abordan la compleja historia de la vida escénica de miles de obras teatrales durante la España de la Alta Edad Moderna a partir de dos enfoques complementarios: los manuscritos teatrales, que en su materialidad albergan huellas de su uso por dramaturgos, copistas y actores; y las referencias a noticias de representación que se localizan en la plétora de documentos teatrales conservados, con los problemas de identificación y autoría que conllevan¹⁹.

Aunque DICAT se ha convertido en una obra de referencia para los investigadores del teatro clásico, en este trabajo CATCOM ha sido clave por dos motivos: en primer lugar, porque reúne los datos escénicos que se van extrayendo del estudio de los manuscritos por parte de *Manos teatrales* y, en segundo lugar, porque alberga también casi toda la información de DICAT, a veces algo resumida, pero en muchos casos ampliada. Hoy en día, la producción teatral que le podemos atribuir —con más o menos seguridad— a Mira de Amescua comprende unas ochenta y cinco obras, de las cuales estas bases de datos muestran noticias escénicas de al menos cincuenta durante todo el siglo xvii.

Las primeras noticias de representación del teatro miramescuano según CATCOM son de 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, mostrando que Mira estuvo muy vivo sobre los escenarios durante toda la centuria; parece que fue *Reina Sevilla, infanta vengadora* la última comedia que pudo representarse, en esta ocasión por José de la Rosa en el corral de Valladolid.

Había compañías más proclives a realizar obras de Mira, aunque no es algo de extrañar si tenemos en cuenta que eran compañías de gran fama y larga trayectoria, como la de Juan Jerónimo Valenciano, quien, de acuerdo con DICAT y CATCOM, desde 1620 hasta 1628 viajó por las ciudades de Salamanca, Sevilla, Granada y Valencia, ofreciendo en cada una de ellas un listado de las comedias que poseía. Fueron bastantes las que llegaron a Valencia (otras no lo hicieron, como *La tercera de sí misma*, que fue comprada por Roque de Figueroa en 1627). Merimée²⁰ y Esquerdo²¹ dieron cuenta del listado de títulos obtenido después de que el clavario del Hospital General de Valencia realizara un inventario de las comedias que el autor les había dejado como garantía de un préstamo para representar en la ciudad, pero

19. García-Reidy, 2019, p. 136.

20. Merimée, 1913, pp. 175-176.

21. Esquerdo, 1975, pp. 435-436.

diferían en su lectura. El estudio del documento original (IV.1. Volumen 110, 14 de junio de 1628, s. fol.) demuestra que quien más se acercaba era Merimée, puesto que Esquerdo se equivoca en sus lecturas y en el punto en que se atribuyen las comedias a Guillén de Castro y Vélez de Guevara. Por tanto, el listado original incluiría las siguientes comedias «De Mescua»: *El palacio confuso*, *El alcaide de Madrid*, *El valiente Nardo Antonio*, *El examen de los maridos*, *La victoria de las Malmas*, *El cuerdo en palacio*, P.^a del Juicio, 2.^a del Juicio, *El desengaño en celos*, *El purgatorio de San Patricio*, *El príncipe don Carlos*, *El gran cardenal de España*, *El cisne de Alejandría*, *El rey don Alfonso el Sabio* y *El conde don Sancho niño*. De estas comedias, *El cuerdo en palacio* es una obra desconocida, o al menos no existe ninguna noticia acerca de ella más que la aquí expuesta, que aparece mencionada en el documento, mientras que *El alcaide*, *El examen*, *El purgatorio*, *El príncipe*, *El gran cardenal* y *El conde* se han atribuido a otros dramaturgos. Queda pendiente revisar más detenidamente este listado, puesto que otras obras que sí podrían ser de Mira se encuentran a nombre de otros autores: por ejemplo, *La sirena de Nápoles* aparece como de Guillén de Castro y Vélez de Guevara.

Otras compañías que, al parecer, gustaban de representar a Mira fueron la de Roque de Figueroa y María de Avendaño, que contaba en su repertorio con cuatro títulos: *La casa de Austria* (auto), *Amor, ingenio y mujer*, *Cautela contra cautela* y *El esclavo del demonio*; la de Andrés de la Vega o el *Gran Turco*, al que se relaciona, solo o junto a su mujer María de Córdoba (*Amarilis* o la *Gran Sultana*), con cinco comedias (*El animal profeta*, *Cautela contra cautela*, *El conde Alarcos*, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *No hay reinar como vivir*) y un auto (*Pastor lobo y cabaña celestial*); o la de Alonso de Heredia, quien seguro representó dos comedias en Salamanca en 1606 (*Caballeros nuevos y carboneros de Francia* y *El galán secreto*), y podría haber hecho, según DICAT, una tercera, *La hermosura de fénix* o *La bella poeta*, pues tuvo lugar en la misma ciudad y en el mismo año, pero se desconoce al autor de comedias que la subió a las tablas; asimismo, representó *Vida y muerte de San Lázaro* en Málaga en 1612.

El teatro de Mira no solo llenó los teatros españoles, sino que cruzó el océano y llegó hasta el Nuevo Mundo, más concretamente hasta Lima (Perú), donde Jerónimo Jiménez y Cristóbal López representaron *El esclavo del demonio* con motivo de las fiestas del Corpus en 1612 y 1617, respectivamente, y Antonio de Morales *El capitán Jepté* en 1623 y 1624. Sin embargo, DICAT y CATCOM han incluido hasta ahora muy pocas noticias de representación relacionadas con los territorios americanos, tan solo las extraídas del libro de Lohmann Villena²². 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.

En definitiva, son muchos los nombres de autores de comedias que aparecen vinculados a Mira de Amescua en las bases de datos, 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

22. Lohmann Villena, 1945.

propios manuscritos de las obras, que las representaron en alguna ocasión. Queda bastante por hacer, como siempre que hablamos de teatro áureo, porque sería conveniente una revisión de la información, pero, sobre todo, porque siguen apareciendo nuevos datos y documentos pendientes de estudio. Sin ir más lejos, Alejandro García-Reidy localizó recientemente en el Archivo General de la Casa de Medina Sidonia (Cádiz) un documento perteneciente al archivo de los Vélez (legajo 1613, carpeta 6, «títulos de las comedias que encarga el Marqués», 1601 a 1611, 1613, 1615 a 1629). Se trata de una serie de cartas donde se pide que se traigan determinadas comedias al Marqués de Vélez. En el folio 1r de la primera carta se indica: «Las comedias que se han de traer de la corte para las fiestas del Corpus y otros días que el marqués mi señor ordenare», entre las que podemos leer «*La rueda de la fortuna*, que hizo Mescua» y «*El esclavo del diablo*»; en el folio 1v de la *Carta 2*, de 1607, se piden las comedias de *Ruy López de Ávalos*²³, y en el folio 2r de la *Carta 3*, al parecer de 1608 —aunque una hoja está traspapelada en una carta posterior—, se encarga «La comedia del esclavo del diablo».

Otras noticias escénicas pueden deducirse de la censura, por cuyo control debían pasar las obras que quisieran llevarse a escena.

EL TEATRO AMESCUANO EN EL PUNTO DE MIRA DE LA CENSURA: CLEMIT

Muchos grandes dramaturgos del Siglo de Oro tuvieron problemas con la censura, pero en muchas ocasiones se concedían las licencias de aprobación con leves reparos o sin ellos. CLEMIT ha logrado reunir un corpus documental amplísimo que muestra la influencia de la censura en el teatro áureo, ofreciendo tanto listas de censores, dramaturgos y obras —manuscritas o editadas— como un análisis detallado de las censuras de cada pieza.

De las más o menos ochenta y cinco obras que se le suponen a Mira, encontramos la huella de la censura en un total de quince, un número bastante bajo teniendo en cuenta las cincuenta noticias escénicas que recoge CATCOM. Todas ellas han servido para completar la información que ofrece la documentación de cara a su paso por los escenarios, puesto que nos permiten conjeturar representaciones bastante inmediatas a la fecha de la aprobación y el lugar donde se realizarían. Así, *La desgraciada Raquel*, de la que se desconocía su paso por los escenarios, debió de escenificarse por abril de 1695 en Madrid, puesto que un manuscrito atribuido a Mira, muy deteriorado, con hojas arrancadas y numerosas mutilaciones, cuenta con una solicitud para obtener la licencia de aprobación del 10 de abril y con la censura y la licencia del día 14 del mismo mes. Lo que más llama la atención de este manuscrito, no obstante, son las numerosas intervenciones que contiene. Rafael González Cañal cree en la posibilidad de que tanto la segunda intervención importante, que se encuentra al final de la comedia, como una interpolación de

23. Es probable que se trate de las dos partes que Salucio del Poyo tiene de *Ruy López de Ávalos*, puesto que el documento se refiere a las comedias, en plural, y Mira solo le dedica a este personaje la primera parte de su bilogía sobre don Álvaro de Luna, cuyo título es *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna y adversa de Ruy López de Ávalos*.

la primera jornada sean obra del censor, Lanini y Sagredo, y que, sin embargo, no respondan a un problema del texto con la censura, sino a un impulso creativo de Lanini, quien, desde su faceta de dramaturgo, pudo ver la oportunidad de reescribir el final y adaptarlo a sus propias necesidades. De esta manera, lo habría enlazado con su propia obra, *El rey don Alfonso el Bueno y batalla de las Navas*, con vistas a hacer una bilogía, pues esta comienza con la derrota de la batalla de Alarcos, causada quizá por los amores del rey con la judía Raquel²⁴. Efectivamente, las interpolaciones parecen reescrituras más que censuras, pero la comparación con otros textos autógrafos de Lanini hace dudar de que puedan ser suyas, dado que las caligrafías son diferentes. En todo caso, el manuscrito, que se imprimió con los cambios efectuados en 1767 a nombre de Juan Bautista Diamante y bajo el título *La judía de Toledo*, tuvo mucha fortuna escénica a lo largo del siglo XVIII, volviendo a ser sometido a la censura en 1750.

A pesar de que obras como *El pleito que tuvo el Diablo* o *El negro del mejor amo* se han topado seriamente con la censura, no hay casos de censura *in totum* en el teatro de Mira; sin embargo, en la licencia de *La segunda de don Álvaro*, el censor, quien en esta ocasión es Vargas Machuca, asegura que ha «detenido otra comedia deste caso, y con este título» que no es esta, pues está escrita «con tal decoro y advertencia» que no tiene ningún inconveniente en aprobar su escenificación²⁵. Sí se prohibió, en cambio, una refundición de *El esclavo del demonio* llamada *Lo que es ser predestinado*, de Luis de Sandoval, cuya licencia fue denegada por la censura mexicana en 1660; el dramaturgo recurrió la decisión inquisitorial, y ello dio pie a un interesantísimo proceso, documentado en su día por Jiménez Rueda²⁶ y, más recientemente, por Maya Ramos²⁷.

Tal y como se adelantó en la introducción a este artículo, el estudio de las intervenciones que podrían ser o no de la censura también ha conducido a plantear hipótesis como la de que Mira de Amescua contase con su propio taller de copistas, puesto que de *La casa del tahúr*, *El ejemplo mayor de la desdicha* y *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* se conservan manuscritos que son parcialmente autógrafos porque los escribieron otras manos —seguramente al dictado por algunos de los errores que se pueden apreciar— y luego el propio Mira los corrigió en una revisión posterior.

Para concluir este apartado, ha de mencionarse que la censura también ha servido para tratar problemas de autoría. Es el caso de *El negro del mejor amo*, conservada en un manuscrito atribuido a Vélez de Guevara y bajo el nombre de *El negro del Serafín* y en un impreso titulado *El negro del mejor amo* y atribuido a Mira. No son textos exactamente iguales, sino que difieren fundamentalmente en el título, la atribución autorial, un personaje que es mujer y no hombre y algunas variantes textuales, las cuales parece que están muy relacionadas con la censura. Gracias al estudio de los cambios realizados por el censor (Navarro de Espinosa) sobre el ma-

24. González Cañal, 2001.

25. Marcos Rodríguez, 2021.

26. Jiménez Rueda, 1944.

27. Ramos Smith, 1998.

nuscrito, reflejados luego en el impreso, se ha confirmado que la comedia a nombre de Mira no es más que la versión impresa de la comedia de Vélez, aunque con las modificaciones comentadas²⁸.

CONCLUSIÓN

Es innegable que la recepción del teatro de Mira ha sido compleja —y sigue siéndolo—, lo que ha permitido abrir un camino muy interesante y lleno de posibilidades a la investigación actual, que, con la digitalización de la documentación, las bases de datos y las novedosas herramientas que nos trae el avance de las humanidades digitales, puede acceder a lugares antes impensables. Casi todos los casos comentados a lo largo de estas páginas se encuentran en las bases de datos, pero son una buena muestra de cómo Mira ha llegado hasta ASODAT, la situación en la que se encuentra su teatro y el trabajo que queda por hacer, que, esperemos, siga evolucionando favorablemente y le dé a nuestro dramaturgo el lugar que le corresponde.

BIBLIOGRAFÍA

- Arteaga, Joaquín de, *Índice alfabético de comedias, tragedias y demás piezas del teatro español*, Biblioteca Nacional de España (BNE), 1839, Ms. 14698.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, ed. digital basada en la de Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1860.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Revista de Archivos, 1931.
- Cuéllar, Álvaro, y Vega García-Luengos, Germán, *ESTO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2022, recurso web: <http://etso.es/>.
- Esquerdo, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación en el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.
- Fajardo, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año 1716*, 1716, Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 14706.
- Ferrer Valls, Teresa (coord.), *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, en línea: <https://asodat.uv.es/>.
- Ferrer Valls, Teresa, et al., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, publicación en web: <http://catcom.uv.es>.

28. González Martínez, 2012.

- García de la Huerta, Vicente, *Teatro español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- García-Reidy, Alejandro, «La presencia escénica de Andrés de Claramonte en el Siglo de Oro a partir de las bases de datos *Manos* y *CATCOM*», *Bulletin of the comediantes*, 71, 2019, pp. 135-154.
- González Cañal, Rafael, «De *La desgraciada Raquel* a *La judía de Toledo*: una autoría complicada», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 241-260.
- González Martínez, Javier J., «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado. El caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro del mejor amo*», *Castilla*, 3, 2012, pp. 403-417.
- Greer, Margaret R., y García-Reidy, Alejandro (dir.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, <http://www.manos.net>.
- Jiménez Rueda, Julio, «Documentos para la historia del teatro en la Nueva España», *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 15, 1944, pp. 103-144.
- Marcos Rodríguez, Emma María, «Texto, atribución y censura de *Próspera* y *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Talía*, 3, 2021, pp. 79-89.
- Massanet Rodríguez, Rafael, «Entre siete y doscientas comedias: hacia la fijación del corpus dramático de Alonso Remón», *Studia Aurea*, 14, 2020, pp. 463-486.
- Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735.
- Merimée, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse / París, Edouard Privat / Auguste Picard, 1913.
- Mesonero Romanos, Ramón de, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega a Cañizares (1580-1740)», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1951 [1859], pp. 23-51.
- Mira de Amescua, Antonio, *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001-2012, I-XII vols.
- Ramos Smith, Maya (ed.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México, Conaculta, 1998.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

Urzáiz Tortajada, Héctor *et al.*, *CLEMIT. Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, publicación en web: <http://buscador.clemit.es>.

Valladares Reguero, Aurelio, *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004.