

THESIS

SPANISH THEATRE FROM THE GOLDEN AGE AND ITS THEMATIC
INFLUENCES IN *THE DEVILS SLAVE* BY ANTONIO MIRA DE AMESCUA

Submitted by

Elisabeth Despain

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Spring 2010

COLORADO STATE UNIVERSITY

March 23, 2010

WE HEREBY RECOMMEND THAT THE THESIS PREPARED UNDER OUR SUPERVISION BY ELISABETH DESPAIN ENTITLED SPANISH THEATRE FROM THE GOLDEN AGE AND ITS THEMATICAL INFLUENCES IN *THE DEVILS SLAVE* BY ANTONIO MIRA DE AMESCUA BE ACCEPTED AS FULFILLING IN PART REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS.

Committee on Graduate Work

Fabiola P. Ehlers-Zavala

Francisco Leal

Advisor: José Luis Suarez-Garcia

Department Chair: Paola Malpezzi-Price

ABSTRACT OF THESIS

SPANISH THEATRE FROM THE GOLDEN AGE AND ITS THEMATIC INFLUENCES IN *THE DEVILS SLAVE* BY ANTONIO MIRA DE AMESCUA

The daily life of the Spanish golden age, with its history, society, and socioeconomic problems, presents itself in a particular genre of theater produced during this era. The Baroque theater breaks the Aristotle formula used until this time, and defines the Spanish comedy as the voice of the people. Antonio Mira de Amescua's *El esclavo del demonio* is a clear representation of this style. It addresses the topics of honor and religion, two popular topics among the Spanish people during the Baroque period, through the ancient theme of selling your soul to the devil. This topic has been used in literature at different times, including Goethe's *Faust* two centuries later. *El esclavo del demonio* has the polished form and content for the Baroque literature enthusiast.

Elisabeth Despain
Department of Foreign Languages and Literatures
Colorado State University
Fort Collins, CO 80523
Spring 2010

TABLE OF CONTENTS

EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO Y SUS INFLUENCIAS TEMÁTICAS EN

EL ESCLAVO DEL DEMONIO DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

LA VIDA COTIDIANA DE LOS SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO.....	1
HISTORIA Y SOCIEDAD.....	2
CAMBIOS SOCIOECONÓMICOS.....	3
LA LENGUA ESPAÑOLA EN EL RENACIMIENTO	6
LA VIDA COTIDIANA DE LOS SIGLOS DE ORO: BARROCO	8
HISTORIA Y SOCIEDAD.....	10
PROBLEMAS SOCIOECONÓMICOS	15
LA VIDA TEATRAL EN LOS SIGLOS DE ORO	18
EL PANORAMA DRAMÁTICO DEL SIGLO XVI: RENACIMIENTO	20
BARROCO: TEATRO	21
<i>EL ESCLAVO DEL DEMONIO</i> DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA.....	29
ANTONIO MIRA DE AMESCUA: BIOGRAFÍA Y OBRAS	29
RESUMEN DE <i>EL ESCLAVO DEL DEMONIO</i>	30

PERSONAJES	30
ACTO PRIMERO.....	31
ACTO SEGUNDO.....	31
ACTO TERCERO	33
LA CRITICA FRENTE A <i>EL ESCLAVO DEL DEMONIO</i>	34
ANALISIS TEMÁTICO DE <i>EL ESCLAVO DEL DEMONIO</i>	42
HONOR	42
RELIGIÓN.....	45
LIBRE ALBEDRÍO.....	57
LA JUSTICIA POETICA.....	61
BIBLIOGRAFIA	64

LA VIDA COTIDIANA DE LOS SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO

El Renacimiento es un período de vuelta al conocimiento y al progreso tras la Edad Media. También es la vuelta del estilo antiguo griego y romano en el arte y la literatura. El hombre va a tener una gran importancia, convirtiéndose en el centro de todas las cosas. El crítico Felipe B. Pedraza Jiménez (13-17) sintetiza esta etapa del Renacimiento como el resurgir del arte y la literatura inspirada por la antigüedad griega y romana. Según él se trata de un movimiento con sus comienzos en Italia que se propaga por toda Europa. Distingue dos tendencias principales que son el Humanismo y la Reforma/Contrarreforma. El Humanismo lo define como una amplia y compleja manifestación del antropocentrismo de la época, donde el hombre y sus posibilidades de realización van a ser el tema preferente. Aunque el Humanismo debería de suponer un desplazamiento de los estudios teológicos, no es así, ya que el Renacimiento va unido a una profunda inquietud religiosa, ya que se vuelve a la primitiva iglesia cristiana, libre de ceremonias y exterioridades. Pedraza caracteriza la Reforma por su gran número de diferentes manifestaciones. Señala a Erasmo de Rotterdam (1466/69-1536), que sin romper con Roma, buscaba una religiosidad mas íntima y sincera basándose en el ejemplo de la antigua Iglesia primitiva. Sin embargo en Alemania, la Reforma iniciada por Martín Lutero (1483-1546) en 1517 sí se rebeló contra Roma y fue un hecho de gran importancia y trascendencia. Otra manifestación fue el Calvinismo, una rama de la iglesia protestante desarrollada por Juan Calvino (1509-1564), que ponía énfasis en la autoridad

de Dios sobre todas las cosas, y que condenaba el catolicismo aristocratizante y feudal hacia del lucro comercial e industrial. Pedraza también menciona el Anabaptismo, una corriente existente dentro del cristianismo, que pretendía cambiar el orden social y económico al mismo tiempo de hacer una profunda reforma religiosa. La reforma anglicana se debió a un enfrentamiento de Enrique VIII con el papa en la que se transformó la moralidad cristiana. En España el cardenal Cisneros (1436-1517), Arzobispo de Toledo de la orden franciscana y tercer Inquisidor General, fue quien inicio el movimiento de Reforma con su Biblia políglota complutense. La Reforma católica fue una réplica de las posturas protestantes y recibió el nombre de Contrarreforma. Los cambios de la Iglesia católica en su reforma fueron decididos en varias reuniones celebradas entre los años 1545 y 1563 por autoridades católicas en Trento, Italia, en lo que conocemos por el concilio de Trento.

HISTORIA Y SOCIEDAD

Pedraza (23-26) habla de los siglos XV y XVI y los altibajos de la hegemonía española que se extendieron desde finales del siglo XV a fines del XVI. Divide esta época en tres grandes períodos que coinciden con los sucesivos reinados de los Reyes Católicos, de Carlos I y Felipe II.

En el primer período los Reyes Católicos fortalecen el poder económico de la nobleza a cambio de ceder su antiguo poder político. Ellos intervienen en la política eclesiástica con la reforma del clero que es encargada a Cisneros e instauran la Inquisición. Dejan una comunidad pluriestatal sometida totalmente a la corona y una economía todavía pujante, pese a los dos errores transcendentales que cometen: la

desmedida protección a la Mesta¹ y la expulsión de los judíos. En el segundo período habla de dos sectores en las comunidades que se unieron durante el reinado de Carlos I, y que fueron la nobleza, nostálgica del poder perdido y la burguesía ciudadana, que se resistía a subvencionar la “idea imperial de Carlos V”. En el último período, habla de la bancarrota de las finanzas españolas que se dio con Felipe II. El gobierno se convirtió en una complicada máquina burocrática que a la larga resultó ser ineficaz. El Santo Oficio suprimió cualquier intento de separación de la común doctrina, creencia o conducta religiosa y acabó con los últimos restos del erasmismo y protestantismo que se dieron en España.

CAMBIOS SOCIOECONÓMICOS

Pedraza acierta al referirse al Renacimiento como una época que trae consigo dos cambios fundamentales de la estructura socioeconómica, la creación del estado moderno y el capitalismo. Habla de estos dos fenómenos que presentan rasgos muy peculiares. Hay un fracaso de la burguesía donde el capitalismo apenas existe, ya que la burguesía castellana es débil al salir de la Edad Media. Su principal fuente de riqueza es la agricultura y ganadería, que en esa época estaban en manos de la aristocracia. La industria tenía una existencia precaria, ya que los Reyes Católicos dirigieron su apoyo hacia la ganadería y el comercio lanero con los Países Bajos. También había un gran problema de castas, ya que las actividades financieras e industriales se identificaban con los judíos. No fue hasta 1681 que se promulga una ley proclamando que no es deshonoroso

¹ organización ganadera de la corona de Castilla. (Diccionario de la lengua española. 22.^a Edición electrónica para redes. Madrid: Real Academia Española, 2003. <<http://www.rae.es/rae.html>>.)

dirigir empresas industriales y comerciales. Otro gran problema fue la inflación en España, causada por el oro y la plata procedente de las Indias. Pedraza también señala que el fracaso burgués se ve constantemente reflejado en la literatura como vemos tanto en la picaresca, el ascetismo y epicureísmo lírico. El burgués despreciado y tachado de judío en una sociedad antisemita², abandona cualquier actividad lucrativa que no sea la agricultura y ganadería para ennoblecerse. Esto crea una clase social de labradores ricos que son el sostén económico de la monarquía, y que siguen las directrices ideológicas de la nobleza. Pedraza recoge las pocas posibilidades económicas del español de los Siglos de Oro en un refrán conocido de Gonzalo Correas (1571-1631) que dice: “Iglesia, mar o casa real, quien quiera medrar³”

La otra gran realidad del momento que señala Pedraza (26-31) es la creación del estado moderno. Aunque Italia es la cuna del Renacimiento, ese estado moderno tarda en establecerse en España. España, Inglaterra, Francia y Italia son los países en los que la herencia medieval pesa más, la conciencia nacional es más fuerte, y verán aparecer antes el estado moderno. Durante los reinados de Carlos V y Felipe II la estructura estatal se hace cada vez más firme, y lleva a España hacia un estado burocratizado y un absolutismo monárquico que regirá en los siglos XVII y XVIII. También menciona la ruptura a finales de la Edad Media del equilibrio de las comunidades religiosas de cristianos, musulmanes y judíos, que coexistía en la España medieval. En 1492, los judíos que no se convierten al cristianismo, son obligados a emigrar de España. En el año 1501

² Enemigo de la raza hebrea, de su cultura o de su influencia. DRAE

³ Dicho de una persona que desea mejorar de fortuna, aumentando sus bienes y reputación. DRAE

los musulmanes también son obligados a irse de España si no se cristianizan, pero éstos se convierten en masa. La situación de los judíos y musulmanes convertidos al cristianismo, en un estado donde la casta dominante es la de los cristianos viejos, se hace muy difícil para estos descendientes de hebreos y moros. La conversión sincera no sirve de mucho ya que hay demasiados prejuicios antisemitas, como el culparles de haber matado a Jesucristo. En 1556 los cristianos viejos consiguen que el papa Paulo IV, y más tarde Felipe II aprueben “el estatuto de limpieza de sangre” promovido desde 1545 por el cardenal Juan Martínez Silicéo (1477-1557). Este estatuto impedía el acceso a cargos públicos, a la universidad y la emigración a las Indias, a todos los españoles que no podían probar que eran cristianos “por los cuatro costados”, es decir, que ninguno de sus abuelos era judío o musulmán. Pedraza habla de la disparidad que había entre la “casta dominante”. El poder económico y político lo ejercía ilegítimamente una minoría ligada por lazos de sangre a la casta de los judíos. La probanza de limpieza de sangre da lugar a que todos estén dispuestos a mentir con respecto a ese asunto. La sociedad española se obsesionó con el concepto del honor y vivió de cara a la opinión pública. La dignidad personal estaba sujeta a pertenencia, ya fuese real o ficticia, a la casta dominante. Las castas hebrea y mora se dedicaban al trabajo artesanal y comercial y al cultivo de las ciencias, como la medicina y la jurisdicción. El trabajo con fines lucrativos era considerado deshonesto, lo que dio lugar al atraso español. La Inquisición sembró inseguridad y pánico entre los intelectuales, lo que paralizó su trabajo y empobreció el panorama cultural español. Sólo el arte, en especial la literatura y la pintura, tuvieron un vigor asombroso e inexplicable.

LA LENGUA ESPAÑOLA EN EL RENACIMIENTO

La lengua castellana es un fenómeno que se establece en España en el Renacimiento. Pedraza habla de la lengua castellana, que surge en esa época, debido a la unidad de Castilla y León al finales del siglo XV, con la cual se fundieron en uno un conjunto de dialectos románicos peninsulares. El castellano se convierte en la lengua común de los españoles. Los españoles en los siglos XVI y XVII están orgullosos de su lengua, y la consideran apta para cualquier empresa. Las últimas grandes alteraciones del español, y su fijación definitiva, se producen en el siglo XVI. Tanto la lengua vulgar como la culta y literaria pasan por diferentes etapas, de las que Pedraza destaca tres períodos de interés: el de Nebrija, el de Garcilaso y el de los místicos.

La época de Nebrija se caracteriza por su fijación y expansión del idioma, abarcando desde finales del siglo XV hasta 1525 y coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos. Se produce la unificación de las formas de hablar de Castilla y Aragón y la castellanización del propio rey. El modelo del bien hablar durante esta etapa fueron las damas toledanas. Pedraza (31-35) menciona a Menéndez Pidal, que dijo en su artículo “Idea Imperial de Carlos V” que la reina Isabel llamó el “buen gusto”, “la no aprendida facultad selectiva de saber atinar, lo mismo en el hacer que en el decir, con los modelos mas agradables, los que mas dulzor y grato paladeo dejan de sí”. El siguiente período, el de Garcilaso corresponde al reinado de Carlos I y se caracteriza por su influjo italiano. La norma dominante en el interior sigue siendo el toledano, Garcilaso mismo era de Toledo, y también sigue dominando el buen gusto. El último período, el de los grandes místicos abarca desde 1555 a 1585 y Pedraza lo caracteriza utilizando una frase elocuente de

Menéndez Pidal: “la norma cortesana cede a una lengua nacional”. Santa Teresa es un ejemplo de esto con su simplicidad y llaneza en el hablar.

LA VIDA COTIDIANA DE LOS SIGLOS DE ORO: BARROCO

Por mucho tiempo, según Pedraza, el término del Barroco, tuvo un marcado carácter despectivo. Barroco era lo caótico, desordenado, vanamente complicado y de mal gusto. Pedraza cita a Heinrich Wölfflin, el cual, en su estudio de las artes plásticas que expone en su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, cambió esa idea negativa de considerar el movimiento barroco como algo irracional que merecía descalificación. Wölfflin opone las formas renacentistas a las barrocas a partir de cinco caracteres opuestos, que divide en lo lineal del Renacimiento frente a lo pictórico del Barroco, lo superficial frente a lo profundo, la forma cerrada frente a la forma abierta, la pluralidad frente a la unidad y lo claro frente a lo indistinto. Sin embargo el Barroco seguía siendo un arte que retorció y distorsionaba los patrones renacentistas, y nada más. Para muchos el Barroco se presenta como un mero capricho, la complicación por la complicación, y como volutas⁴ sin sustancia.

Werner Weisbach también conecta los caracteres formales del arte barroco con el entorno histórico y vivencial de que se nutría, en su libro *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Weisbach interpretó el Barroco como producto de la Contrarreforma católica, como una nueva sensibilidad que deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre.

⁴ figuras en forma de espiral. DRAE

Por su parte Emilio Orozco, el cual habla de las formas barrocas como producto de unos determinantes vitales e ideológicos que suponen una especial actitud, no solo ante el arte, sino ante el mundo en toda su complejidad, en *Temas del Barroco*.

Las dificultades para definir el estilo barroco, según Pedraza, se deben a la complejidad de describir de forma coherente hábitos artísticos multiformes y diversos. Menciona que algunos críticos literarios, consideran el Barroco como el arte de los contrarios, que pasa de la suma concentración verbal de Quevedo y Gracián, a la pura perífrasis de Góngora, de la exaltación delirante de lo bello a la recreación de lo monstruoso, de la grandiosidad desmesurada de Rubens, al interés por lo bajo, cotidiano o vulgar de Quevedo y Velázquez. Pedraza opina que no solo hay una viva oposición de extremos, sino que también una rotura de moldes, y un olvido en buena medida de los patrones clásicos.

Finalmente Pedraza (13-19) resume el Barroco como un concepto de realidad que tienen los hombres del siglo XVII, y una época en que se agudizan las tensiones religiosas en toda Europa. Existen guerras devastadoras, como la de los “Treinta años” que reduce considerablemente la población alemana y que tan cara resultará en España. Debido a estas guerras caras y sangrientas, toda Europa se condena a un empobrecimiento. En el caso español, el tema es mucho más grave ya que la crisis general se une a otra particular debida al fracaso de la burguesía y la vuelta al poder de la nobleza. Pedraza concuerda en este sentido con José Antonio Maravall, en *La cultura del Barroco*, donde Maravall dice que todas las creaciones de la época son respuestas, directas o indirectas, a la crisis que aflige al hombre. Factores históricos, como guerras, absolutismo y empobrecimiento, y estéticos, como el agotamiento de las formas

renacentistas, crearon una cierta homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres, que es lo que permitió la aparición del arte barroco.

HISTORIA Y SOCIEDAD

Pedraza (29-34) habla del siglo XVII, en términos generales, como un siglo de una enorme depresión fundamentalmente económica y política. España perderá su papel predominante en la política internacional. Se trata del siglo de la bancarrota nacional, que comienza en la segunda mitad del siglo XVI, pero cuya gravedad no se manifiesta hasta la muerte de Felipe II. Habla de empobrecimiento que hay, ya que España no logró desarrollarse a costa de la plata americana y se convirtió en un país imperialista en lo político, pero colonizado y dependiente en lo económico. El reinado de Carlos II, fue el punto en que se inició una recuperación demográfica y económica, aunque fue una época llena de prejuicios casticistas, antiburgueses y de atrasos que se habían acumulado durante los dos últimos siglos de hegemonía. Aunque la decadencia fue general en todo el dominio hispano, la recuperación se aceleró en los reinos que estuvieron más despegados de la política imperial, como Cataluña. Pedraza considera el siglo XVII, como el punto donde se inicia el desplazamiento de la fuerza demográfica y económica desde el interior a la periferia. En este sentido hay que destacar tres etapas políticas: el pacifismo barroco (1598-1621), el australismo y Olivares (1621-1643) y el reinado de Carlos II.

La primera etapa política corresponde al reinado de Felipe III y al gobierno de sus validos el duque de Lerma y el duque de Uceda, padre e hijo, debido a la incapacidad personal del monarca para dirigir un estado tan complejo como el que le dejó su padre. Las fuerzas del reino de Castilla eran cada vez menores y su presencia política

internacional disminuyó notablemente. Lerma y Uceda estuvieron demasiado ocupados con el enriquecimiento propio, que no encontraron tiempo de resolver los graves problemas del estado. El decaimiento de la economía y la despoblación creciente del país daban pie a una política pacifista que se concretó en la paz con Jacobo I de Inglaterra en 1604 y la Tregua de los doce años con los rebeldes holandeses firmada en 1609. Este período de paz no se aprovechó para la recuperación del país. Lerma y Uceda se valieron de la incapacidad del rey para sus intereses propios. El soborno y la corrupción económica fueron generales, y las consecuencias humanas y económicas fueron lamentables. El único mérito que se le reconoce al reinado de Felipe III es el de no agravar las leyes sobre impuestos. La postura abstencionista del rey creó una fuerte corrupción, sumamente desmoralizadora, pero que resultó más barata para el contribuyente que las guerras de su padre e hijo.

En la segunda etapa, Pedraza habla de cómo la situación cambia radicalmente con la subida del trono de Felipe IV. El joven rey, aconsejado por el conde-duque de Olivares, encarcela a los validos de su padre. El nuevo valido trae al gobierno un conjunto de ideas e intenciones de llevarlas a la práctica. La primera es la recuperación del poder real con clara tendencia hacia el absolutismo y centralismo. Olivares actuó con dureza contra la corrupción y su energía y talante despertaron esperanzas entre los españoles. Sin embargo, el proyecto Olivares era idealista e ingenuo, ya que no se podía apoyar a la burguesía y simultáneamente intentar levantar una estructura estamental con el rey en la cúspide para vigorizar la actividad económica al mismo tiempo de dejar intacta la estructura social estratificada. Pedraza considera que el talón de Aquiles de Olivares fue su política exterior, ya que reanudó la guerra con los rebeldes holandeses y

intervino en la guerra de los Treinta años. Las operaciones bélicas resultaron muy costosas, por lo que Olivares se vio obligado de aumentar brutalmente la fiscalidad. El saldo final de la ambiciosa y enérgica política de Olivares fue negativo, ya que Holanda consolidó su independencia y Portugal se separó definitivamente de España. La paz de Westfalia en 1648 supuso el hundimiento definitivo de España como potencia hegemónica.

La tercera etapa que menciona Pedraza, tuvo lugar con el reinado de Carlos II, que sucedió a Felipe IV tras su muerte en 1665 bajo la regencia de Mariana de Austria. Aunque se sigue arrastrando la depresión que caracteriza al siglo se observa una cierta recuperación económica a partir de 1680. Para Pedraza no deja de ser sorprendente que la gran literatura española del Barroco se produzca en los momentos de catástrofe económica, durante el reinado de Felipe III y Felipe IV, y decaiga precisamente cuando parece que empieza una cierta recuperación. La etapa se cierra definitivamente con la Guerra de Sucesión (1701-1713) y la incorporación de la cultura española a la órbita francesa.

En el libro de, *The Golden Age of Spain*, Antonio Domínguez Ortiz muestra otro punto de vista de la sociedad española en el siglo XVII. El compara el Siglo XVII al XVI y llega a las conclusiones que siguen: el siglo XVI, se caracteriza por la movilidad social que fue intensa. Los hombres no sólo se desplazaban físicamente por España, Europa y el océano, sino que también se movían dentro de unos marcos sociales en teoría muy rígidos impulsados por dos móviles: el honor y el dinero. La meta final era avanzar puestos en la escala social. Los plebeyos querían convertirse en hidalgos, los hidalgos en caballeros, y los caballeros en títulos. El dinero servía de mucho para conseguir estas aspiraciones. En

teoría y apariencia todo seguía igual en el siglo XVII, ya que predominaba la idea de que todo cambio era para peor, y las novedades, tanto en las ideas como en la vida corriente, tenían muy mala fama. Domínguez Ortiz acierta al decir que a pesar de la movilidad y cambios en el siglo XVI, las metas seguían siendo las tradicionales. Los españoles intentaban conseguir altos puestos en la administración y en la Iglesia. Buscaban honores, prerrogativas, hidalguía, puestos de ordenes militares o, si no se podía conseguir otra cosa, un puesto en la Inquisición. Los que conseguían trabajar para la Inquisición, podían alardear, si no de nobleza, por lo menos de limpieza de sangre, y además tenían ciertos derecho y ventajas.

Teniendo esto presente, Domínguez Ortiz no considera el cambio experimentado en el siglo XVII tan grande. El incluso duda de que existiera algún cambio fundamental en cuanto a los fines; más bien cambiaron los medios, los métodos y los impulsos. Decayeron la industria, la banca, los negocios, acaparados por extranjeros, pero seguían formándose capitales por variados medios. En la época del conde duque de Olivares hubo ventas de puestos de familiares e incluso de hábitos de caballero. Domínguez Ortiz no considera el siglo XVII como un siglo de estancamiento, sino de febril actividad, donde el motor seguía siendo el dinero. Fue una época cuyos ideales se basaban en el honor, la sangre pura y un deseo de dinero. El estamento eclesiástico aumentó considerablemente debido a la crisis general, que impulsó hacia la Iglesia como refugio. Sin embargo, la situación de los eclesiásticos no era siempre alentadora, ya que había enormes contrastes de riqueza y pobreza dentro de la Iglesia española. El gobierno tendió a apropiarse cantidades cada vez mayores de las rentas eclesiásticas. La autoridad del rey sobre la Iglesia encontraba su más alta expresión en sus relaciones con la Inquisición, que era un

tribunal muy centralizado, al que el rey controlaba estrechamente por medio del nombramiento de un inquisidor general, de quien dependían todos los demás.

Domínguez Ortiz habla de los Jesuitas y franciscanos, que suministraron los más populares misioneros, aunque también hubo misioneros de otras órdenes. La práctica de las misiones comenzó en la época renacentista, pero fue en la época barroca cuando realmente se desarrolló y culminó. Los misioneros convocaban al pueblo y lo conmovían de una manera muy eficaz, usando utilizando una psicología que atraía a las masas. Esta manera consistía en procesiones y otros actos colectivos, como sermones, en los que se pintaban con los más vivos colores los males del pecado y la dureza de los tormentos eternos. En estos actos públicos mostraban temas como el de familias separadas por odios mortales, que se reconciliaban. Era un tipo de religiosidad más emocional que profunda y que marcó con honda huella la sociedad hispana.

Domínguez Ortiz menciona las riquezas acumuladas en las ciudades, que atraían a gran numero de mendigos, vagabundos, minusválidos y asociales. Estas masas suscitaban a la vez la caridad y los celos de los ciudadanos, y abundaban las limosnas, los hospicios y hospitales, y también las cárceles y los medios de represión. Se veía una situación muy fluida y cambiante en la que los rasgos capitalistas superaban claramente a los feudales. Dentro de la propia masa campesina se establecían diferencias y comenzaba a haber nuevos grupos sociales difíciles de encuadrar en una clasificación sistemática. También Domínguez Ortiz señala lo importancia que había en esa época de mantener honra. Para poder entender bien la totalidad de la estructura y el funcionamiento vital de los españoles, es importante tener presente ese sentimiento de la honra, de la limpieza de sangre y el ansia de hidalguía, que era tan importante en esa época para los españoles.

PROBLEMAS SOCIOECONÓMICOS

Pedraza (34-43) también sintetiza los problemas socioeconómicos de España. Según él, el sistema económico español que empleaba la plata de sus colonias en comprar productos manufacturados a terceros países, condujo a una situación de carencia de desarrollo. El prejuicio casticista y las dificultades para hacer rentable cualquier trabajo en una España en que todo era caro, menos la plata, condujeron a los españoles hacia la guerra o la emigración a América en busca de un dinero que se obtenía con dificultad a través de las actividades industriales, comerciales o agrícolas. La plata que provenía de las Américas provocó una inflación, a lo que se unió durante el reinado de Felipe IV un encarecimiento de vida debido a la fiscalidad creciente. La recaudación de estos nuevos impuestos quedaba a cargo de personas o compañías arrendatarias, en especial judíos portugueses, que cometían todo género de abusos e irregularidades. Las ganancias de los recaudadores intermediarios se vieron aumentadas. Pedraza señala que en la Edad Barroca aparece una conciencia de crisis y de malestar que no solo se padece, sino sobre el que también se reflexiona. Así surge el hombre moderno que no se limita a aceptar lo que le viene encima. Nace entonces un tipo que será ridiculizado por la literatura, y que se conoce por el arbitrista⁵. El tema de España, con sus problemas y posibles soluciones aparece en los escritos y proyectos de multitud de autores que surgen en el Barroco. Los arbitristas detestan los males del país, que son la inflación, despoblación, y falta de productividad. Se propone como remedio el apoyo político al trabajo, el desarrollo de las

⁵ Persona que inventa planes o proyectos disparatados para aliviar la Hacienda pública o remediar males políticos. DRAE

clases medias, la reducción de la inflación mediante el control monetario, y el fomento de la agricultura y la industria.

Pedraza considera que frente a la ruina de algunos de los cristianos viejos, moriscos y judíos conversos constituían minorías que gozaban de un cierto bienestar económico conseguido con el fruto del trabajo y del ahorro que la casta dominante despreciaba. La preocupación por ser tenido en buena opinión es obsesiva en el siglo XVII y llega a suspicacias absurdas, ya que no se podía decir a alguien que “esperara”, pues era equipararlo a los judíos que seguían esperando al Mesías. Esto se refleja en la literatura, donde nos encontramos casos de conversos que sufrieron persecución. Una buena parte de los alfabetos eran de ascendencia judaica y en consecuencia muchos de los escritores también. Pedraza dice que la mayoría intentó ocultar su origen y asumió los ideales y actitudes de la casta dominante. En la literatura española del siglo XVII late constantemente la tragedia de ser converso o el odio antisemita.

Pedraza también habla de la nobleza, que experimenta un reforzamiento de su poder en el siglo XVII debido a la disminución del poder del rey. La monarquía absoluta se transforma en un absolutismo monárquico, ejercido no por el rey, sino también por la clase a la que pertenece el valido. La nobleza se constituye en una élite de poder, y para mantenerse como tal, frena la movilidad social, dificulta el acceso a los títulos y margina a los estratos inferiores, constituida por los escuderos e hidalgos. Pedraza considera que esto debilitara sobre todo a la burguesía y al pueblo llano. El deseo de los burgueses y labradores ricos es abandonar su estado e ingresar en la nobleza. La ideología de esa época promueve a que cada cual permanezca en su estado, para que la burguesía y labradores sigan pagando sus impuestos que dejarían de pagar si accedieran a la nobleza.

Las preocupaciones capitales de los hombres del siglo XVII se deben al desengaño ya que la política de la clase dominante trata de impedir la movilidad social. Una vida de estrecheces y dificultades llevan al individuo al desanimo o a la rebelión. El hombre barroco ve con resignada desesperación como cada día vive peor y como no puede poner resistencia a esta situación. Los que protestan acaban en la cárcel, en cadalso⁶ o en la hoguera. Estos medios no invitan a la rebeldía, sino que al desengaño y a la resignación pasiva. Pedraza opina que la ideología dominante del poder trata de propagar la desconfianza en posibles remedios, inculcando que la raíz del mal no está en el gobernante, sino en el hombre que es pecaminoso por naturaleza. Por lo tanto, los males son merecidos y hay que soportarlos resignadamente. La felicidad consiste en aceptar el papel en la estructura social. Pedraza define al hombre renacentista como alguien que oscila entre la resignación desesperanzada y la rebeldía frente a la situación que le ha tocado vivir.

⁶ Tablado que se levanta para la ejecución de la pena de muerte. DRAE

LA VIDA TEATRAL EN LOS SIGLOS DE ORO

El Prefacio del libro, *Diez Comedias del Siglo de Oro*, editado por Hymen Alpern, y José Artel, exponen claramente lo que fue la vida teatral de los siglos de Oro. Designan con el nombre de Siglo de Oro en la historia de la literatura española, a una época brillante que abarca la mayor parte de los siglos XVI y XVII. Hablan de la poesía popular en los Romanceros, que brilla durante ese tiempo, de los místicos que florecen, de la novela picaresca que se desarrolla, del arte de la poesía lírica que se cultiva y de la obra inmortal de Cervantes que aparece. La comedia española pertenece a este período, que es el género literario más popular y nacional, ya que cautivó a las masas por su dinamismo y facultad creadora. La comedia es esencialmente realista y moderna, y sirve de inspiración y modelo a la escuela romántica del siglo XIX. Esto se debe a que el teatro surge de la entraña popular, y es literatura nueva y bárbara, que anticipa al Romanticismo. Se distingue principalmente por su libertad de acción e independencia de reglas y de la clásica antigüedad.

Alpern y Artel hablan en el prefacio del mencionado libro, analogía de textos canónicos del teatro áureo, de la tragedia y el drama griego, que el Renacimiento resucitó, y que estaban inspirados en una filosofía especial de la vida, sujetos a limitaciones, que sólo los obedientes de la tradición respetaban. Alpern y Artel aciertan en decir, que en España, por razones históricas, el arte tenía que ser de las masas, religioso o realista, y con frecuencia ambas cosas a la vez. Era un teatro con las raíces en

la manera de ser y sentir del pueblo, y un reflejo fiel de su actitud frente a la vida. Adaptándose al gusto nacional y la demanda popular, nace esta modalidad literaria llamada la comedia, que es totalmente ecléctica en su forma y contenido. Alpern y Artel hablan de cómo la comedia comprende todos los géneros dramáticos, desde la tragedia hasta la farsa, y los elementos que la integran son múltiples y variados, alternando lo serio con lo cómico, la sátira con la prédica moral, la historia y la leyenda con los incidentes del diario vivir. Ya que la comedia española de esta época rompe con la comedia clásica, vemos que prescinde de las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar. Alpern y Artel consideran que una importante característica de este género es su libertad absoluta, infinita variedad de tipos y situaciones, mezcla de todas las emociones humanas, sin más límites que la obligada extensión de tres actos por obra y el empleo casi exclusivo de la forma poética como vehículo de expresión. También indican que los autores del siglo de Oro no se preocupan mucho de la delineación del personaje, dejando esta función a la fantasía del espectador, que podía identificarse más fácilmente con los personajes de la obra. Es teatro español realmente es una novela en acción, donde los personajes son simples instrumentos sobre los cuales se proyecta la personalidad del espectador. Rara vez aparecen en escena la mujer como madre de familia y pocas veces la mujer casada.

Juan Manuel Rozas en *Siglo de Oro: Historia y Mito*, recuerda a Menéndez Pelayo y su generación. Rozas recuerda las tres cosas que hicieron: Una es la de mitificar y filosofar con la literatura áurea, como vemos en *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, otra, la de hacer literatura de literatura como Azorín hizo en *Castilla*, y la tercera es la de iniciar una labor filológica medievalista como Menéndez Pidal hizo en la

edición y estudio del *Poema del Cid*. Según Rozas, los hombres de la generación del 27 son los que completaron y ampliaron el teatro del Siglo de Oro rescatando diversos valores fundamentales. En su época el Siglo de Oro, sobre todo el barroco todavía estaba sin descubrir y, sobre todo, sin admirar.

Emilio Orozco, en *Barroco y Manierismo*, opina que lo visual y pintoresco es lo que preside el desarrollo y vida de las formas en el Barroco. También dice que el verdadero protagonista del drama del Barroco es el tiempo. El tiempo y movimiento son dos conceptos que mutuamente se explican. ¡Cuántas antítesis entre lo pasado y lo venidero se repiten en nuestra lírica!

EL PANORAMA DRAMÁTICO DEL SIGLO XVI: RENACIMIENTO

Pedraza (265-266) habla del panorama dramático del siglo XVI, y afirma que al acabar el siglo XVI es cuando la literatura dramática empieza a florecer. Aunque los dramaturgos españoles del Renacimiento no fueron tan brillantes como los del Barroco, ellos fueron los que prepararon el comienzo de la comedia lopezca con su gran esfuerzo creador. El casi siglo que el teatro recorrió, fue largo, y estuvo marcado, desde el punto de vista puramente estético, más por fracasos que éxitos. Pedraza nota que el valor histórico de todos los intentos dramáticos del siglo XVI fue muy importante, pero su estética, excepto algunas piezas contadas, no lo fue tanto. La diferencia de calidad entre las sucesivas generaciones y autores es muy grande. Pedraza concluye que los dramaturgos del siglo XVI, son los eslabones en la evolución del drama español, que nos explican la repentina floración y la aparición de Lope de Vega.

BARROCO: TEATRO

Menciona Arnold Reichenberger en “La singularidad de la comedia”, que a partir de la aparición de la biografía de Lope de Vega de Hugo Albert Rennert, en 1904, los hispanistas norteamericanos han contribuido significativamente a una mejor comprensión del teatro español del Siglo de Oro. La comedia del Siglo de Oro posee un “gestalt” literario propio que es distinto al del teatro producido anteriormente y tiene una duración activa de un siglo, de 1580 a 1680. Por su parte Alexander A. Parker, concluye en su clásico “The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age” de 1957 (p.27), que el teatro español del Siglo de Oro habla con un lenguaje propio. También subraya la unidad del tema frente a la unidad de acción y la subordinación del tema a un propósito moral.

Respecto a la comedia, ha habido opiniones opuestas. Parker comenta que la comedia o ha sido alabada con fervor o ha sido rechazada con desdén. Los individuos que siguen el ideal clásico y francés de la forma se sienten defraudados por la falta de unidad y armonía de perfección, y de atención a la caracterización de los personajes. Los otros se sienten atraídos por la rapidez de su acción, la riqueza de imágenes y sus elementos líricos, tanto cultos como populares. Parker habla de la comedia del Siglo de Oro y de las características comunes que tiene. Según él hay una homogeneidad de forma y de contenido, uniformidad del género, producción masiva, y cierto anonimato en los dramaturgos que determinan el lugar que ocupa la comedia en la literatura del siglo XVII. Aunque hay diferencias entre los distintos dramaturgos, todos ellos producen obras obedeciendo una misma fórmula. Parker habla de la comedia española como una empresa colectiva, una forma creada, principalmente por Lope de Vega, para simbolizar el sentimiento común de los españoles, y no los sentimientos individuales de un

dramaturgo. Es importante ser capaz de adentrarse en la cultura que produjo la comedia para poder entender esta forma artística. Aunque ciertamente para Parker el lector moderno puede ponerse en lugar y compartir las experiencias de cualquier personaje de la comedia, las experiencias son esencialmente las de la comunidad española del siglo XVII. El elemento autobiográfico e individualizador está casi ausente.

Parker habla de otros autores extranjeros como Shakespeare y Goethe, que dramatizan conflictos diferentes en cada una de sus obras, sin embargo, los dramaturgos españoles, tratan solo un número muy reducido de conflictos en un gran número de obras. La variedad consiste en la manera, siempre nueva y más o menos hábil, de tratar ese número limitado de conflictos. Parker afirma que incluso se podría decir que el único protagonista en la comedia española es el pueblo español. Cada persona existe como miembro de su comunidad con deberes específicos asignados. Un rey debe actuar como un rey para dispensar justicia, el noble como un noble y ser un fiel vasallo, un fiel amigo, o un amante apasionado. El labrador debe actuar como un labrador, ser orgulloso, independiente, pero fiel a su rey. El villano es el que presenta todas las cualidades al público en negación, y las mujeres tienen el derecho de ser nada más que mujeres, muchachas que guardan su honor, que al mismo tiempo conquistan a su futuro esposo, o recobran su honor cuando reconquistan al novio que las había abandonado. También están representadas las mujeres altas, llenas de majestad y las serranas, con sus salvajes extremos. El dramaturgo español es la voz de su público. Puede llegar a ser un sacerdote, pero nunca un profeta o vidente que ve más allá de lo que ve el público y que muestra nuevos horizontes que el público apenas puede percibir.

Parker compara el teatro del Siglo de Oro al teatro griego, y afirma que en este último es fundamentalmente trágico. El teatro griego no muestra al hombre como un hijo de Dios, sino que lo pone sobre la tierra, enfrentado a fuerzas más fuertes que él, que pueden ser sobrenaturales (Edipo), políticas y sociales (Antígona), o emocionales (Fedra), y que lo llevarán a la destrucción, que es la muerte del protagonista, o la muerte de sus esperanzas de felicidad frustradas. La impotencia humana se compensa con la dignidad con la que acepta su destino.

El teatro inglés del siglo XVII según Parker es, como el español, independiente de las formas clásicas y es un teatro auténticamente nacional. Su cúspide, Shakespeare, presenta al hombre sólo en el universo, como en la tragedia griega (Hamlet, Otelo) y empujado a la destrucción por fuerzas misteriosas. Los teatros extranjeros, como el inglés y el griego, presentan seres humanos expuestos a fuerzas sobrenaturales (el griego), o a un individuo en soledad (Shakespeare). Parker nos muestra que hoy en día, por la mayor parte de la historia literaria, la comedia española, tiene éxito escaso, debido a las convicciones estéticas universalmente mantenidas en la Europa occidental y en América. La razón se encuentra en que en la comedia española se sigue la pauta de que todo está bien, siempre que termine bien, y todo termina bien cuando la honra le ha sido devuelta a todo aquel que la hubiera perdido, o cuando el alma de un pecador le ha sido arrebatada al demonio y salvada.

Los dos pilares en los que se afirma el sistema ideológico de la comedia para Parker son la honra y la fe. El mantenimiento de la fe era la parte íntima del honor nacional y personal. La honra como opinión es la reputación del individuo en la sociedad. Ese código de conducta socialmente aprobado es el principal obstáculo para la

comprensión universal de la comedia. En la España del siglo XVII, la discordancia del individuo con la sociedad producía la infamia. Se ha comparado el poder del código del honor sobre los españoles con el poder del “Hado”⁷ en el teatro griego. La diferencia consiste en que el Hado es sobrenatural, de origen divino, incomprensible, mientras el código del honor es obra del hombre. El código del honor es la expresión social y artística más importante que el español otorga a su propio ser, la famosa dignidad del hombre. El conocido y típico orgulloso “soy quien soy” del caballero significa: “soy quien soy en virtud de la noble tradición en que me eduqué y que debo mantener por mi modo de vivir”. El español siente que es quien es sólo como miembro de la comunidad, es decir, familia, casta y gente. El respeto de si mismo y el deseo de ser respetado es una necesidad humana básica en la sociedad española.

Parker habla del espectador no español, que echa de menos en el teatro del Siglo de Oro el sentido de confianza al juicio personal, ya que considera la dependencia en la aprobación o desaprobación de los otros una base incierta e insegura de conducta. La fe tiene la respuesta a todos los conflictos. La comedia refleja la ideología secular y religiosa de la sociedad. Lo que importa es que los personajes viven todas sus experiencias como miembros de su clase y como eventuales creyentes, o creyentes negativos, que son los pecadores.

Para Parker el teatro español es difícil y raro el desarrollo de personalidades individualizadas, y la fe hizo casi imposible que resultara la tragedia. El poeta trágico levanta un puño a los dioses o lo aprieta a escondidas ya que se encuentra abiertamente

⁷ Divinidad o fuerza desconocida que se creía que gobernaba el destino de los hombres. DRAE

opuesto a lo divino y simpatiza con la situación humana dominada por fuerzas superiores, incomprensibles que el hombre no puede controlar. El poeta trágico glorifica al hombre que acepta su hado o su destrucción con dignidad. Por otro lado, la fe cristiana es optimista, ya que significa capacidad de arrepentimiento, y fe en un ser que comprende y que perdona en un universo ordenado con castigos y premios en la otra vida. El final de la trama es lo que decide si el drama es una tragedia o solamente tiene momentos trágicos. Si la obra de teatro termina dejando al espectador con su sentido de justicia ultrajado, entonces tenemos tragedia. La verdadera tragedia tiene que terminar con la destrucción, o la muerte del protagonista, o la muerte de sus esperanzas de felicidad frustradas.

Para Reichenberger, la grandeza de la comedia consiste en que ésta es un instrumento insuperado de expresión personal de un pueblo. Es la artística recreación de creencias del pueblo en una forma dramática, sus convenciones sociales y religiosas. Los españoles encontraron su voz en Lope de Vega, y la rápida y general aceptación entre la gente se debió a la misteriosa correspondencia entre Lope de Vega y la mentalidad colectiva del pueblo para quien lo escribió. Él creó el teatro nacional en el que el autor tiende a perder su identidad individual. La comedia es una creación poética aparte. Es diferente de otros teatros, y como cualquier otra forma artística plenamente desarrollada, crea sus propias leyes, que deben ser entendidas y respetadas. Cada época tiene sus propios gustos. La crítica está compuesta por individuos que no viven en un vacío y que están condicionados por preferencias estéticas propias y de su generación y de su entorno.

Parker nos ayuda a interpretar y analizar este teatro mejor. Según Parker, el teatro español de esta época no es uniforme en su técnica, pero existen ciertos principios generales que dictan la construcción de las tramas, ciertas maneras de la expresión

dramática. La característica general del teatro español es el hecho de que constituye esencialmente un teatro de acción y no un teatro de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes. Lo principal de la trama no son los personajes. Hay que juzgar la acción por sí misma y ver qué es lo que tiene que ofrecernos en función de los valores humanos. Esto no quiere decir que los personajes no sean importantes, sino que ya que los dramaturgos tienen una estricta limitación de tiempo dentro del que deben presentar una acción llena de incidentes, y no tienen tiempo para elaborar sus personajes, deben limitar su caracterización a breves pinceladas. Esto permite que el público y los autores completen ellos mismos la psicología de los personajes, algo que el público moderno debe de hacer también. El lector moderno debe de darse cuenta que el dramaturgo le ofrece el esbozo del personaje, y que lo demás corre por su cuenta.

Parker también habla de la caracterización en las obras del teatro español es en general esquemática: los detalles están sugeridos, pero no necesariamente completados. Nuestra imaginación debe de idear el personaje completo, y lo que el dramaturgo ofrece, no es una serie acabada de personajes, sino una acción acabada. Una acción acabada no solo es una acción completa e integrada, que al final anuda todos los hilos perdidos, sino también una acción que constituye un tema que se apoya significativamente sobre la experiencia de algún aspecto de la vida humana. La distinción entre acción y tema es que la acción es lo que los incidentes del argumento son en sí mismos, y el tema es lo que significan. Parker explica que en esta época moderna tendemos instintivamente a buscar el tema en la medida en que la acción se aproxima a la vida real. Cuanto más realista y cercana a la realidad es la acción, tanto más estamos dispuestos a aceptar su mensaje.

Hay una tendencia de asociar el significado con el realismo, lo que deriva de los siglos XVIII y XIX, y que es algo que debemos de dejar a un lado si queremos entender el teatro español.

La trama de la obra es meramente una situación inventada para Parker, y una especie de metáfora, ya que su contacto con la realidad no es de una representación literal, sino el de una correspondencia analógica. El tema de la obra es la verdad humana expresada metafóricamente a través de la ficción escénica. No importa si el argumento de la obra no es fiel a la realidad o a la experiencia normal, siempre que el tema sea fiel a la naturaleza humana. El autor dramático es verdadero a los valores de la vida, que sólo son reconocibles para el público si están expresados de acuerdo con los principios y las costumbres de su sociedad. Esa es la razón de que el teatro de esa época es un cierto tipo de escapismo de la realidad que es común en este teatro, y jamás se intenta dar color histórico al drama. Los autores dramáticos sabían que ellos eran poetas, y no historiadores. La fidelidad a la vida debe ser buscada en el tema, y el tema no es necesariamente idéntico a los hechos de la acción. El criterio normal de la unidad de acción debe ser reemplazado por el de unidad de tema. Los argumentos de la comedia española están contruidos para Parker sobre el principio de la justicia poética. La expresión “justicia poética” denota una exacta distribución de recompensas y castigos. En literatura significa simplemente que la poesía corrige las injusticias de la vida real impidiendo el triunfo de los malos y el sufrimiento de los virtuosos.

Según Parker, el castigo de un personaje que ha cometido una falta puede ser solo un fracaso o una frustración causados por los acontecimientos, pero el fracaso tiene que ser percibido por el público como apropiado. La justicia poética está en la concepción

aristotélica de la tragedia, aunque no se le de el nombre: no ha de verse a un hombre bueno pasar de la felicidad a la desgracia, o a un malvado de la desgracia a la felicidad. La justicia poética en la literatura es así una parte del concepto universal de culpa y retribución, expuesto con simplicidad en las culturas primitivas, y de forma profunda en la doctrina cristiana de la Redención. Hay una serie de diferentes tipos de castigos asignados a los personajes, que van desde consignarlos al infierno hasta hacer, simplemente, que sus proyectos fracasen. Sin embargo, la muerte no es la única forma del castigo en el drama español, y su ausencia no indica necesariamente un desenlace feliz. El grado de frustración en que un personaje se encuentra al final de una obra es la medida en que el dramaturgo condena sus acciones y da una pauta para la interpretación del tema.

EL ESCLAVO DEL DEMONIO DE ANTONIO MIRA DE AMESCUA

ANTONIO MIRA DE AMESCUA: BIOGRAFÍA Y OBRAS

James A. Castañeda , en *Mira de Amescua*, habla de la vida de este dramaturgo granadino. Antonio Mira de Amescua nació en Guadix, Granada, entre los años 1574 y 1577 y murió en Guadix en el año 1644. En 1592 comienza sus estudios de derecho canónico en Granada y recibe su doctorado en 1598 en teología. En septiembre del año 1600, Fernando Pulgar, corregidor de Guadix, nombra a Mira de Amescua teniente y alcalde mayor de la ciudad y su jurisdicción. Al año siguiente Mira es enviado por el Obispo de Guadix para poner fin a una disputa del priorato de Baza. En 1609 Mira de Amescua es llamado por Felipe III a la capellanía de la Capilla Real en Granada. *Décimas* de Mira de Amescua gana el primer lugar en la competición de poesía celebrada conjuntamente con las fiestas de canonización de San Isidro en 1622. Ese mismo año hasta 1631, Mira de Amescua sirve de capellán del infante don Fernando de Austria, en Madrid. En 1631 Mira de Amescua toma posesión del oficio de arcediano de Guadix. Mira recibe una reprimenda de sus compañeros en el sacerdocio por perder el control debido a su mal genio en dos ocasiones en 1633. Varios de sus autos, como *La jura del príncipe* y *Visita de la cárcel*, son representados en distintos años durante las celebraciones del Corpus Christi de Madrid. Después de su muerte en 1644, es enterrado en la catedral de Guadix.

Según Alpern y Artel (417-511), Mira de Amescua fue considerado un hombre neurasténico e impaciente en su vida personal, sin embargo, se distingue por su intensa fuerza dramática. Mira de Amescua se caracteriza por su tendencia a moralizar. Aunque su obra lleva el sello de su propia personalidad, tiene un deseo de adaptar lo esencial del sistema de Lope. Mira de Amescua convierte la comedia en una lección de filosofía moral con la finalidad de instruir de una manera amena, deleitando al público, y enseñando virtudes morales y políticas.

Alpern y Artel clasifican el teatro de Mira de Amescua en seis tipos de comedias diferentes; heroicas, palaciegas, de costumbres, bíblicas, y de santos. Dentro de la comedias heroicas destacan, *El ejemplo mayor de la desdicha*, *La rueda de la fortuna*, *Lo que puede oír misa*, y *Obligar contra su sangre*. Las comedias comprenden palaciegas, *No hay reinar como vivir*, *La confusión de Hungría*, y *Galán valiente y discreto*. *No hay burlas con las mujeres*, *La casa del tahúr*, *La fénix de Salamanca*, y *La tercera de sí misma*, pertenecen a las comedias de costumbres. *El arpa de David*, y *Vida y muerte de San Lázaro*, son dos de sus comedias bíblicas. Dentro de las comedias de santos destacan, *La mesonera del Cielo*, *La loca del cielo*, y *El esclavo del demonio*.

RESUMEN DE *EL ESCLAVO DEL DEMONIO*

PERSONAJES

Marcelo, padre de Lisarda y Leonor	Domingo, lacayo de Don
Lisarda, hija de Marcelo	Diego
Leonor, hija de Marcelo	Don Gil Núñez, protagonista
Beatriz, criada de Lisarda	Don Sancho
Don Diego de Meneses, enamorado de Lisarda	Fabio, criado de don Sancho
	Florino

Un Escudero de Marcelo
Angelio, demonio
Dos Esclavos
Un Músico
Un Ángel
Constancio, labrador viejo

Príncipe de Portugal
Don Rodrigo
Arsino, labrador
Riselo
Lísida, pastora

ACTO PRIMERO

Marcelo quiere que su hija Lisarda que se case con Don Sancho, y que su hija Leonor se vaya a un convento. Sin embargo Lisarda está enamorada de don Diego, y éste de ella también. Otra razón por la que el amor de Lisarda y don Diego es imposible, es porque éste mató accidentalmente al hijo primogénito de Marcelo. Lisarda y don Diego planean escaparse juntos, y por la noche éste pone una escala para subir a su habitación. Don Gil convence a Don Diego de desistir de sus intenciones, y después de marcharse éste, él mismo no puede resistir la tentación, subiendo a la habitación de Lisarda para gozarla. Después le miente a Lisarda haciéndole saber que don Diego le envió para que gozase de ella para volver a ofender a su padre. Lisarda se siente engañada por Don Diego. Al día siguiente don Diego va a pedirle la mano de Lisarda a Marcelo, el cual consciente, ya que piensa que él ya la ha gozado, pero no quiere ver la boda y decide ir a la aldea con Leonor. Sancho le declara su amor a Leonor y le pide licencia para verla, a lo que ella se niega. Cuando Diego viene a por Lisarda y no la encuentra piensa que Marcelo se la ha llevado a la aldea.

ACTO SEGUNDO

Gil y Lisarda, vestidos de salteadores, emprenden el camino con mascarillas para no ser reconocidos. Lisarda desea vengarse de don Diego, ya que le ha robado el honor, y

Gil tiene ansias de pecar. Marcelo y Leonor, de camino a la aldea son atacados por Lisarda y Gil. Marcelo habla de su hija Leonor y de lo buena que es, causando envidia en Lisarda, por lo que ella los quiere matar. Leonor dice que la maten a ella en vez de al padre, pero Gil quiere matar al padre para llevar a Leonor a la aldea y poder gozarla allí. Al robarle Gil y Lisarda joyas, Marcelo les dice que son las joyas de una hija que se casa en contra de su voluntad y que él huye por no ver la boda y que se las lleven. Don Gil muestra quién es y Lisarda se pone de rodillas y le pide al padre que la perdone, tras lo que éste la bendice y se van. Don Gil hace un pacto con el demonio para aprender nigromancia y poder gozar a Leonor. Lisarda quiere matar a Diego de la cólera que tiene, pero ella no hace un pacto como Don Gil, ya que ella no quiere renegar de Dios ni de la madre de Dios, ya que ella será su intercesora cuando se arrepienta. Don Diego piensa que Lisarda ha sido matada por su padre por no verla casada con Diego. Constancio dice que en el monte cuatro ladrones le robaron a su hija Lísida. Don Sancho, príncipe de Portugal, de camino ve a Leonor y se enamora de ella, y Leonor también se fija en él. Riselo le dice a Marcelo que Diego mató a Lisarda, y el príncipe quiere ayudarles y aliviar su desgracia, ya que Marcelo quiere hacer saber al rey que don Diego mató a su hijo e hija. El príncipe está viajando en busca de don Gil, un hombre santo, canónigo en la iglesia de Coímbra, a pedirle que ruegue a Dios que sane a su padre. Tanto don Sancho, como el príncipe están enamorados de Leonor. Don Gil y los esclavos sacan a don Diego y Domingo, atados y medio desnudos para que Lisarda los mate, pero ésta se pone la mascarilla, apunta a don Diego, y no dispara. Ella le da un anillo a Don Diego para que se compre ropa. Lisida le cuenta a Lisarda que la quisieron forzar pero que ella se defendió y no la deshonraron. Lisarda le dice que le tiene envidia, que se cambiaría por

ella, ya que ella no tuvo la fuerza de resistirse a la tentación y le da unas joyas del cofre de las joyas que saca de una peña. Lisarda decide venderse por Dios como esclava, por treinta escudos.

ACTO TERCERO

Marcelo le aconseja a Leonor que ya que su hermana no se casará con don Sancho, que ella se case con él en vez de meterse a monja. Según Marcelo, Don Sancho es un caballero rico y noble. Sancho trae presos a don Diego y Domingo y Marcelo le reclama la muerte de su hija Lisarda. Diego le dice que él no la mató sino que Marcelo mismo la mató ya que no quería que se casara con él. Marcelo los encierra para ir a pedirle justicia al rey.

Arsino el labrador llega a casa de Marcelo con Lisarda, pero no la reconocen ya que tiene el rostro marcado y va vestida de esclava con las palabras “Esclavo de Dios” escritas en la cara. El le vende a Marcelo como esclava a Lisarda por treinta escudos y al preguntarle él su nombre ella le dice que su nombre es “Pecador”. El príncipe le dice a Gil porque vino de Lisboa. Gil le dice lo que Gil ha estado haciendo sin revelar su identidad, y el príncipe no le cree. Gil dice que lo único que quiere es a Leonor. Gil piensa ver a Leonor y le dice que vaya con el a una cueva, lo que es un engaño de Argelio ya que acaba gozando a una muerta. Gil tiene el deseo de cambiar y le pide a Dios que le perdone y que los ángeles intercedan por él ya que a ellos él nunca negó. Aparece un ángel que le dice a Gil que la suma omnipotencia del cielo, le ha rescatado, y que al igual que fueron asombrosos sus pecados, que tan asombrosa sea su penitencia. Diego y Domingo oyen sonar una cadena y a Lisarda quejarse de Diego. Diego, que también está

encadenado piensa que lo que oye es el espíritu de Lisarda y le dice que él está sin culpa ya que cuando él la quiso llevar a su casa, don Gil le quitó la ocasión y cuenta lo que pasó la noche que quiso ir a por ella.

Lisarda piensa que don Diego fue matado por su culpa. El príncipe se quiere casar con teme que este le tema a su padre, el rey. El príncipe le da a leer una carta a Marcelo en la que descubre sus intenciones e identidad. Leonor piensa que el príncipe va disfrazado de príncipe para burlarse. Riselo le da al príncipe malas noticias de que el rey, su padre, murió y todo el reino le espera. Don Gil confiesa sus pecados y que fue esclavo del diablo y la inocencia de don Diego. Descubren a Lisarda con música, muerta, de rodillas con un Cristo y una calavera, en un jardín. Se le perdona la vida a don Diego y Domingo. Al final habla el príncipe diciendo que se le de a Lisarda sepulcro y que la nueva reina, Leonor, vaya a su corte. Así finaliza la comedia.

LA CRITICA FRENTE A *EL ESCLAVO DEL DEMONIO*

El esclavo del demonio es una comedia representativa de su interesante y apreciada producción dramática, y una de las más importantes obras religiosas del teatro español áureo. Está basada en una leyenda de un Santo, San Gil de Portugal. San Gil, llamado don Gil en la comedia, es el protagonista de la obra, y es un religioso que vende su alma al diablo para conseguir el poder terrenal de aprender nigromancia para así poder gozar a una mujer. *El esclavo del demonio* trata el tema fáustico, que también fue tratado posteriormente por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en *Doctor Fausto*. El tema de la venta de alma al diablo era conocido en la época en que Mira de Amescua escribe su comedia, como del anónimo *Historia del doctor Johann Fausto* (Título original,

Geschichte von doctor Johann Faustus, Frankfurt 1587). La lección moral en *El esclavo del demonio* consiste en la conversión del pecador y en su penitencia.

James A. Castañeda (122-128), en *Mira de Amescua*, habla de que muchos eruditos de la literatura no están de acuerdo con que, *El esclavo del demonio* sea la mejor obra de Mira de Amescua, sin embargo ninguno puede disputar el hecho que sea la más conocida. *El esclavo del demonio* ha sido utilizada como modelo de varias escenas de ciertas obras de Calderón de la Barca (1600-1681), como *El mágico prodigioso* y *La devoción de la cruz*. Castañeda afirma que *El esclavo del demonio* está basada en la leyenda hagiográfica portuguesa de San Gil de Santarem (nacido sobre el año 1190), cuya historia está relacionada claramente con la leyenda de Fausto. Habiendo vendido su alma al Diablo a cambio del conocimiento de los secretos de nigromancia, San Gil de la leyenda se arrepiente seguido de los encuentros y visiones sobrenaturales, y con la intervención de la Virgen, recupera su acuerdo firmado, anulando el pacto impío.

Juan Manuel Villanueva Fernández, en la Introducción de su edición de *El esclavo del demonio*, nos da algunos antecedentes críticos. Villanueva declara que las tres situaciones vitales en “El esclavo del demonio”, por lo que al protagonista se refiere, son: La tentación de la carne en que cae el asceta, el pacto con el diablo y su vida de pecador, y su conversión a Dios. Estas tres situaciones dramáticas, claves en la acción principal, están separadas entre sí por una segunda serie de situaciones cuyo eje es la caída, el ejercicio del pecado y la conversión de Lisarda, origen de la tentación de don Gil y víctima suya. Finalmente a estas dos series se añade otra tercera, cuyo pivote es la conquista amorosa de Leonor, hermana de Lisarda.

Villanueva opina que en el teatro teológico de Mira de Amescua, la mejor aproximación fue la de Ignacio Arellano, en su *Historia del teatro español del siglo XVII*, donde, aunque arrastrado por la fuerza de la tradición, el historiador intuye la grandiosidad de su concepción:

Metáfora religiosa de la esperanza en la salvación y de la capacidad del libre albedrío para arrepentirse y salvarse con la ayuda de los agentes divinos (la Virgen en Lisarda, el ángel de la Guarda en fray Gil), *El esclavo del demonio* conserva una dramaticidad no del todo ineficaz y merece recordarse entre los dramas, muy abundantes en el barroco, que tratan estos temas religiosos de la conversión y el libre albedrío (65).

Villanueva dice que en primer lugar, *El esclavo del demonio* no es una comedia hagiográfica, sino teológica, basada en unos cuantos episodios de la vida de un santo, pero acomodados conscientemente al objetivo dramático. En esta obra Mira de Amescua intentó la dramatización total de las discusiones teológicas contemporáneas sobre el tema de la gracia. En la planificación de su drama recordó, o descubrió entre sus más recientes lecturas, un excepcional personaje de extraordinaria calidad dramática, don Gil, que le ofrecía una serie de rasgos valiosos para la base y sustentación de su drama. El resto de añadidos no tienen ninguna relación con la vida y milagros de San Gil, sino que con la concepción de la gracia, personificada en don Gil, Lisarda y Leonor. Estos tres tienen la misma fuerza de símbolos teológicos, aunque, eso sí, con diferente valor de símbolos dramáticos y, en consecuencia, con variable fuerza dramática respecto al público.

El planteamiento de Villanueva es un poco más amplio: Mira de Amescua trató de una manera genial, evidente para sus contemporáneos y parcialmente misteriosa para las generaciones siguientes, todo el tema de la gracia, discutido en el Concilio de Trento, cuyas declaraciones dogmáticas, aunque aceptadas por los teólogos católicos, presentaron

ciertas dificultades en su exacta interpretación histórica. En los principios generales del tema de la gracia, de acuerdo con los dogmas y afirmaciones del Concilio de Trento, se distinguen tres estados de la justificación, según se deduce de su sesión sexta (13 de enero de 1547):

El paso de la infidelidad a la fe. (capítulos 1-9).

La conservación y el desenvolvimiento de la gracia recibida. (capítulos 10-13).

La recuperación de la gracia perdida. (capítulos 14-15).

El Hijo de Dios muere por los hombres y estos, por sí mismos, son incapaces de librar al hombre del pecado, el demonio y la muerte.

Villanueva declara que los estados que nos interesan, para la comprensión de *El esclavo del demonio*, son el segundo y el tercero, y también el capítulo dedicado al mérito, para la mejor comprensión, sobre todo, del tercer estado, la recuperación de la gracia perdida. Este es el auténtico sentido de la intromisión del personaje de Leonor en *El esclavo del demonio*. Esta es la razón explicativa de la intriga secundaria, no la conquista amorosa, según otros críticos, desde cuyo punto de vista queda completamente alejada e independiente del tema del drama, sino el convencimiento de que quienes deseen perseverar en la gracia de la justificación no pueden pecar de presunción, y que en cualquier momento, la debilidad humana puede jugarles una mala pasada, y la soberbia, arrastrarlos a los pecados más horribles. Don Gil es el ejemplo del hundimiento hasta los últimos extremos. Leonor es la prueba de que la gracia siempre exige una atención y un trabajo.

Frente a la desobediencia de Lisarda, según Villanueva, Leonor actúa permanentemente con obediencia, y así lo declara en múltiples ocasiones (“Tu esclava he

de ser”, v. 74; “Tu voluntad es la mía”, v. 771...); incluso renuncia a su deseo de hacerse religiosa y acepta el matrimonio impuesto por su padre. Leonor habla con benignidad a su padre, para serenar su natural violencia (“Templa tu enojo, señor, / que espantan tus maldiciones”, vv. 131-132); ofrece su vida para salvar la de su padre (“viva mi padre, y yo muera”, v. 1290), y aconseja a su padre la adquisición del esclavo para que no sufra (“Cómpralo, por que se vea / sin esa cadena”, vv. 2386-2387). En síntesis, Leonor reúne incontables virtudes cristianas: la comprensión, la misericordia y el amor (caridad). Un auténtico dechado de perfecciones.

Villanueva afirma que Mira de Amescua no actuaba como teólogo, sino como dramaturgo. Traslado a los escenarios de los corrales, los grandes problemas religiosos de un país, cuyo Rey era paladín del Catolicismo. Sin embargo, no trasladó a las tablas las discusiones teóricas, sino que convirtió en seres vivos, en hombres de carne y hueso a los españoles del siglo XVII, las entidades abstractas de las que hablaban los teóricos, haciéndoles gozar y sufrir como españolitos de a pie.

Villanueva considera a Don Gil y Lisarda como las personificaciones angustiadas y dolientes, con sufrimientos y ahogos humanos, de los dos casos de la admisibilidad de la gracia enunciados por Trento, que exigían la necesidad de otra justificación distinta a la del Bautismo, ya que éste no se puede repetir, la del perdón. Como es fácil suponer, según Villanueva, no importan las discusiones ni las explicaciones teológicas: Lisarda y don Gil descienden al infierno de la maldad, la venganza, la desesperación y el ansia de hacer daño a cuantos los rodean. La caída en el pecado de don Gil y las posteriores proposiciones del diablo, más el abandono de la fe, son expresiones al margen de la espiritualidad y los pensamientos teológicos, ya que son tendencias e instintos del ser

humano. Según Villanueva, es de ahí de donde sale la fuerza dramática que nos interesa como espectadores. Independientemente de la valoración teológica que se pretenda aplicar, cualquier espectador comprende el abismo de separación entre don Gil y Lisarda. Por eso, en el arrepentimiento y retorno a la forma de vida anterior, el anacoreta, es decir, persona que vive en lugar solitario, entregado enteramente a la contemplación y a la penitencia, necesita mucho más que la hija inobediente, culpable hasta de intenciones parricidas y fratricidas. Y el dramaturgo lo realiza impecablemente, recalcando el contraste entre la solución de ambos personajes. En versos excepcionales, describe al gran pecador, arrepentido de la situación de Lisarda:

Lisarda fue inobediente,
mas ya es tanta su obediencia
que es esclava de su padre
y Dios la tiene encubierta.
Su dolor ha sido tanto
que hoy de dolor quedó muerta
llorando la grave culpa
de quien merezco la pena.
La causa fui de su daño,
no es don Diego como piensan;
que, como digo, ha vivido
entre esos montes y peñas.
Perdonada está de Dios;
su dolor la tiene absuelta;
María, la pecadora
la llamad; tal nombre tenga.
Elevado está su cuerpo
en las murtas desa huerta;
de la penitencia santa
el alma a los cielos vuela. (vv. 3176-3195)

Villanueva demuestra con esto la unidad del tema en el que Leonor, también plenamente humana, con defectos y virtudes, frente a lo que se ha repetido en tantas ocasiones, ocupa un lugar muy importante, para dotar de sentido pleno a la obra. Dice

que es posible que impresiones contradictorias se levanten en los ánimos de los espectadores contemporáneos. Las posturas tajantes y radicales de esa época, las experiencias de pecadores apasionados y arrepentimientos espontáneos, las figuras ilustres que marcan la historia de España de aquellos años, justifican la realidad humana de estas interpretaciones, no como una representación de algo filosófico-teóricos a las tablas, sino como representaciones vivas de vivencias no demasiado infrecuentes.

Villanueva opina que incluso hoy, en una sociedad en la que el materialismo y el hedonismo⁸ predominan y en la que la moda se aleja del espiritualismo, vemos frecuentes conversiones a diferentes tipos de vida, basadas siempre en el desengaño; ese desengaño que constituye nuestro arte barroco. Ese desengaño que alcanza, en *El esclavo del demonio*, en alguna de sus cimas más famosas, en los versos de Gil después de gozar a Leonor, un repugnante esqueleto:

Sombra infernal, visión fuerte,
a quien trae el alma perdida,
le pagan de aquesta suerte?
Gustos al fin desta vida
que todos paran en muerte.
Qué bien un sabio ha llamado
la hermosura cosa incierta,
flor del campo, bien prestado,
tumba de huesos cubierta
con un paño de brocado!
Yo no gocé de Leonor
que es de hermoso valor;
pero marchitose luego,
porque es el pecado fuego
y la hermosura una flor.
Alma perdida, ¿qué sientes?
Dios sólo a sus allegados
da los bienes existentes,
el mundo los da prestados,

⁸ Doctrina que proclama el placer como fin supremo de la vida. DRAE

pero el demonio, aparentes.
¿No te espanta? ¿No te admira?
¿No te causa confusión?
Contempla estos gustos, mira
que no sólo breves son,
pero que son de mentira. (vv. 2725-2749)

Villanueva concluye diciendo que ideas repetidas en otras obras de Mira de Amescua, tuvieron como base estos versos. Sintetizan la amargura hispánica consciente de la época de Felipe III y Felipe IV, época práctica de los vaivenes de la fortuna que llevó a España a su destrucción económica, y que en contraposición, creó obras maestras de la cultura, una de las cuales fue *El esclavo del demonio*.

ANÁLISIS TEMÁTICO DE *EL ESCLAVO DEL DEMONIO*

HONOR

Como ya vimos anteriormente en la sección de “historia y sociedad” Antonio Domínguez dice que la sociedad española barroca se caracteriza por dos móviles importantes que la impulsan y que son el honor y el dinero. Los ideales de esa época se basaban en el honor, la sangre pura y una gran apetencia al dinero. Dentro de *El esclavo del demonio* vemos claramente la importancia de mantener la honra.

También referimos a Parker indicando que lo ideológico de la comedia española se basa en la honra y la fe. Esta comedia no es una excepción de esta ideología, ya que el tema de la honra está repetido a lo largo de toda la obra. En la sociedad española del barroco, el mantenimiento de la fe era una parte importante del honor nacional y personal. La honra era la reputación que tenía cada individuo dentro de la sociedad. El español se identifica como miembro de su comunidad, es decir, familia y casta. Hay un profundo deseo de ser respetado en la sociedad española.

Un ejemplo de esto es Marcelo, el padre, que representa la sociedad de la época, ya que el honor es muy importante para él. Las mujeres en la sociedad, como Leonor y Lisarda, tienen la función de ser nada más que mujeres, muchachas que guardan su honor, obedientes a su padre y sociedad. La comedia abre con Marcelo hablándole a sus hijas y haciéndoles saber sus deseos:

Sirviendo a mi rey gasté
la flor de mi edad dorada
que en tus límites se ve,
y así he dejado aumentada
la nobleza que heredé.
Esta quiero conservar,
y así te pretendo dar,
Lisarda, el estado que amas,
pues que las dos sois las ramas
en que el fruto he de mostrar.
Cásate, estado recibe;
hágame Dios tal merced
antes que el tiempo derribe
aquesta baja pared
que agora temblando viene.
Don Sancho de Portugal
que de la sangre real,
gotas en sus venas tiene,
a ser tu marido viene
mañana. (vv. 21-40)

...

Una monja, otra casada;
quedará mi casa honrada,
y yo, con ánimo fuerte,
en el umbral de la muerte
lloraré mi edad pasada. (vv. 65-70)

De las dos hijas de Marcelo, Leonor representa a la hija obediente, que cumple con los deseos de su padre, y por lo tanto con lo que la sociedad espera de ella. Lisardo sin embargo representa a la hija rebelde, que tiene sus propios deseos, que para ella son más fuertes e importantes que los deseos de su padre, y por lo tanto la sociedad. Las respuestas que las dos hijas dan a su padre son muy distintas:

LEONOR	Tu esclava he de ser.
LISARDA	Y yo una hija inobediente. La venganza y la afición efetos de ánimo son

que suelen torcer el curso
a la costumbre, al discurso,
al honor y a la razón. (vv. 73-80)

Como ya dijo Parker anteriormente, en la comedia española, la figura del villano presenta al público todas las cualidades en negación. Lisarda puede ser considerada una villana ya que se rebela en contra de su padre. Su padre le hace saber que su conducta le trae deshonra a él, y que una mujer honrada no debe de hablar o actuar como ella lo está haciendo:

MARCELO Quien ve tanta desvergüenza
también verá mi deshonra,
porque en la mujer comienza
a morir crédito y honra
cuando pierde la vergüenza. (vv.135-140)

Don Gil, quien conoce las intenciones de don Diego hacia Lisarda, le habla a don Diego para convencerle de desistir con la conquista de la hija de Marcelo. Le dice que las heridas más incurables son las que caen sobre la honra:

Los nobles son como niños,
que fácil se desenojan,
si las injurias y agravios
a la nobleza no tocan.
Agravios sobre la vida
heridas son peligrosas;
mas sólo incurables son
las que caen sobre la honra. (vv. 270-287)

Lisarda, después de haber caído en la tentación y haber sido gozada por quien ella creía ser don Diego, pero quien resultó ser don Gil, sabe que ha perdido el honor ante su padre y que ya no será aceptada por él. Ella se siente víctima de la situación y engañada por don Diego. Quiere vengarse, ya que nada más tiene que perder ni temer después de haber perdido su honra. Lisarda habla con Don Gil de sus deseos de venganza:

Delfin, caballo, cometa,
río, flecha, rayo, nave
es la mujer que no sabe
ser obediente y sujeta.
Vergüenza y honra preciosa,
interés, miedo y poder
no la podrán detener,
si está agraviada y celosa.
Pues yo, que, en cólera, rabio,
sin vergüenza, honra ni miedo,
¿cómo arrepentirme puedo
antes de vengar mi agravio? (vv. 1091-1102)

...

Una tigre seré brava
contra el cauto cazador,
pues me han robado el honor,
que era el hijo que criaba. (vv. 1123-1126)

RELIGIÓN

Como ya se menciona anteriormente en la sección de “historia y sociedad”, el estamento eclesiástico aumentó considerablemente debido a la crisis general, que impulsó hacia la Iglesia como refugio. Vemos que la religión en esta época es muy dominante en la sociedad española, y esto se ve reflejado en la literatura y el arte, y por lo tanto en la comedia. También referimos con Domínguez Ortiz la importancia de los misioneros de diferentes órdenes, que convocaban al pueblo, para conmoverlo de una manera muy eficaz, por medio de procesiones y otros actos colectivos, a favor de la religión católica. Era una manera de enseñar religiosidad de una forma más emotiva a través de discursos iguales y que calaron en la sociedad hispana. La comedia era uno de estos actos colectivos que también se utilizó para este fin. En la sección de “barroco: teatro”, Reichenberger recordaba la grandeza de la comedia como instrumento insuperado de

expresión personal de un pueblo. Es la artística recreación de creencias del pueblo en una forma dramática de sus convenciones sociales y religiosas. Podemos ver un ejemplo de esto en la comedia, en la parte donde don Gil le habla a don Diego para convencerle de desistir con la conquista de la hija de Marcelo:

Busca el bien, huye el mal, que es la edad corta,
y hay muerte y hay infierno, hay Dios y gloria. (vv. 300-301)

...

Busca el bien, huye el mal, que es la edad corta,
y hay muerte y hay infierno, hay Dios y gloria. (vv. 334-335)

La comedia refleja la ideología secular y religiosa de la sociedad. Lo que importa es que los personajes viven todas sus experiencias como miembros de su clase y como eventuales creyentes, o creyentes negativos, que son los pecadores. Marcelo quiere ofrecer a sus dos hijas a Dios, a una en el estado de casada y a la otra en el estado de monja:

MARCELO Tú, Leonor, que el pensamiento
a Dios eterno ofreciste,
de que yo vivo contento:
ya que el estado elegiste,
sabe elegir el convento.
Tus intentos son divinos,
que en esta vida en que estamos
todos somos peregrinos
del cielo, aunque caminamos
por diferentes caminos.
Cada estado, ya se sabe
que es camino (cuál es grave,
cuál es fácil; la casada
lleva su cruz más pesada,
y la monja, menos grave)
al Cordero que, inocencia,
siguen con más reverencia
diferentes monarquías
y quiero que con las mías

gocen desta diferencia.
Mis dos brazos sois las dos;
estados son en que fundo
poder abrazaros, Dios:
con el uno a Vos y al mundo,
con el otro sólo a Vos. (vv. 41-65)

Leonor representa a la mujer obediente a Dios y a su padre. Ella es el ejemplo en la comedia de actuar de la manera correcta. Ella siempre le habla a su padre con dulzura:

LEONOR Lo que mandares me agrada.
MARCELO Tienes amor, tienes fe. (vv. 913-914)

...

LEONOR Y con razón, pues es el amor bueno
 semejante al de Dios, y el de los hombres
 es amor que se tiene a las criaturas,
 que al fin resulta en celos y cuidados,
 deshonras, inquietud y breves gustos. (vv. 2202-2206)

En la sección de “problemas socioeconómicos”, Pedraza opinaba que la ideología dominante inculca que la raíz del mal está en el hombre que es pecaminoso por naturaleza. Vemos un ejemplo de las consecuencias del pecado en la parte de la comedia donde Lisarda le habla con don Gil despidiéndose de todo lo bueno que tenía en su vida debido a haber caído en el pecado:

LISARDA Adiós, casa en que nací;
 adiós, honra mal perdida;
 adiós, padre que ofendí;
 adiós, hermana querida;
 adiós, Dios a quien perdí.
 Perdida voy, y es razón
 que tengan tal desventura
 las que inobedientes son.
DON GIL No hay alma buena, segura,
 si no huye la ocasión.
 Como en Dios no he confiado,
 y en mis fuerzas estribé
 en el peligro pasado,

soberbia angélica fue,
y, así, Dios me ha derribado. (vv. 746-760)

También vimos con Parker en de “barroco: teatro”, de que la fe cristiana es optimista, ya que significa capacidad de arrepentimiento, y fe en un ser que comprende y que perdona en un universo ordenado con castigos y premios en la otra vida. La lección moral en *El esclavo del demonio*, coincidiendo con Villanueva en su edición de *El esclavo del demonio*, consiste en la conversión del pecador y en su penitencia. Las primeras señales de arrepentimiento en Lisarda se ven ya pronto en la obra cuando ella le pide a su padre que la bendiga:

Pónese de rodillas Lisarda

LISARDA	Que me perdones tus injurias; que me digas blandas y dulces razones, y, cual padre, me bendigas.
BEATRIZ	¡Oh, qué benditos ladrones!
MARCELO	Ya que, con sano consejo, pides bendición a un viejo, Dios desta vida te saque. Él te perdone y te aplaque, que perdonado te deje. Bendícele y vanse
DON GIL	No es bendición, sino error, la que pediste y te ha dado, porque, para el pecador, mientras gusta del pecado, no hay otra vida mejor. ¿O vives arrepentida?
LISARDA	Lejos estoy dese estado; mas bien es que el perdón pida para tenello alcanzado cuando mudare la vida. (vv. 1372-1390)

El tema de Fausto, conocido en el S. XVI, se traslada e interpreta posteriormente a obras conocidas del teatro europeo. Ya en *The Tragicall History of the Life and Death*

of Doctor Faustus (1592) Christopher Marlowe entra teatralmente en el tema fáustico, que se continúa con obras conocidas como el Fausto de Goethe. Comparando la comedia de *El esclavo del demonio* de Amescua con *Fausto* de Goethe una de las cosas en común es la importancia del personaje del diablo en ambas obras. Mefistófeles, el diablo de Fausto, está físicamente presente a lo largo toda la obra acompañando a Fausto en su trayectoria por el periodo de tiempo en que se desarrolla la obra. El diablo de Fausto es muy poderoso y tiene mucho poder e influencia en el desarrollo de los hechos a lo largo de la obra. El diablo de Amescua aparece varias veces en persona con o sin sus esclavos, pero es su poderosa influencia de persuadir a los hombres hacia el pecado lo que se percibe a lo largo de la obra. El diablo de Fausto no se lleva su alma, ya que este es salvado de su perdición debido al amor que le tiene a una joven llamada Gretchen, que acaba muriendo en los brazos de Fausto. Argelio, el diablo de Amescua tampoco se lleva el alma de don Gil ni de Lisarda, debido a la intervención divina y el arrepentimiento y perdón de los pecados, después de la penitencia de ambos. En ambas obras vemos que la figura del diablo no tiene compasión ni se interesa por el bienestar del hombre al que el supuestamente está ayudando, sino que intenta llevarle a infelicidad y perdición.

En *El esclavo del demonio*, podemos ver el rol del diablo cuando se acerca a don Diego en persona para hacer un pacto. Se pueden ver sus artimañas y maldad al convencer a don Gil, que está ciego de obsesión por Leonor:

Leonor, mi pecho se abrasa;
tu gloria he de pretender,
que la peste pienso ser
de las honras de tu casa.
Gozar pienso el bien que veo,
pues lo llegué a desear,
que no me han de condenar

más las obras que el deseo.
Si la intención y el efecto
condenan al pecador,
por gozar de ti, Leonor,
daré el alma.

Sale el Demonio vestido de galán, y llámase Angelio

ANGELIO Yo la aceto.
DON GIL Aparte
Después que a este hombre he mirado,
siento perdidos los bríos,
los huesos y labios fríos,
barba y cabello erizado.
Temor extraño he sentido.
Alma, ¿quién hay que te asombre?
¿Cómo temes tanto a un hombre
si al mismo Dios no has temido?

ANGELIO No temas, don Gil, espera.
DON GIL Di, ¿quién eres?
ANGELIO Soy tu amigo,
aunque he sido tu enemigo
hasta ayer.

DON GIL ¿De qué manera?
ANGELIO Porque imitándome vas,
que en gracia de Dios me vi,
y, en un instante, caí,
sin que pudiese jamás
arrepentirme.

DON GIL ¿Y te llamas?
ANGELIO Angelio, y vivo espantado
de lo poco que has gozado
gusto de juegos y damas.
Si predestinado estás,
la gloria tienes segura.
Si no lo estás, ¿no es locura
vivir sin gusto jamás?
Si aprender nigromancia
quieres, enseñarla puedo,
que, en la cueva de Toledo,
la aprendí; y en esta mía
la enseñé a algunos. ¡Qué ciencia
para vicios infinitos,
corriendo los apetitos
sin freno de la conciencia!

Si a los infiernos conjuras,
sabrás futuros sucesos
entre sepulcros y huesos,
noches y sombras oscuras.
En todos cuatro elementos,
verás extrañas señales
en las plantas, animales
y celestes movimientos.
Tu gusto será infinito;
con vida libre y resuelta,
seguirás, a rienda suelta,
los pasos de tu apetito.
Y, pues que tienes amor
a Leonor, aunque es incesto,
haré que la goces presto.

DON GIL ¿Que adoro a doña Leonor
has sabido?

ANGELIO Guardando las condiciones
con que yo la deprendí.

DON GIL ¿Y son?

ANGELIO Que del mismo Dios reniegues
y, haciendo escrituras firmes,
de ser mi esclavo, las firmes
con sangre, y la crisma niegues. (vv. 1416-1485)

...

ANGELIO ¿Firmó la escritura?

ESCLAVO Sí.

LISARDA ¿Quién habrá que a don Gil vea
que no se admire? ¿Qué es esto?

DON GIL Yo, a servirte estoy dispuesto.

ANGELIO Esa cédula se lea.

DON GIL Lee el papel

Si aprendo la sutil nigromancia,
que el católico llama barbarismo,
y, excediendo las fuerzas de mí mismo,
gozare de Leonor un breve día,
digo [yo], don Gil Núñez de Atoguía,
sin temor de las penas del abismo,
que reniego del cielo y del bautismo,
perdiendo a Dios la fe y la cortesía.
Su nombre borro ya de mi memoria.
Tu esclavo para siempre quedo hecho

por gozar desta vida transitoria,
y renuncio el legítimo derecho
que la Iglesia me da para la gloria
por la puerta que Dios abrió en su pecho.
Así lo otorgo.

ANGELIO Pues, ea:
maten hombres esas manos,
porque entre cuerpos humanos
la primer lición se vea. (vv. 1546-1570)

Lisarda a cambio no es capaz de firmar un contrato con el diablo, ya que aunque no le importa renegar de dios, no quiere renegar de la Virgen, porque necesita que interceda por ella, para ser salvada por su gracia.

DON GIL De Dios has de renegar.
LISARDA Harélo una vez y dos.
DON GIL Y de la Madre de Dios.
LISARDA Eso no podré otorgar.
DON GIL Pues ¿no es más Dios?
LISARDA Sí, más es;
mas, si a los dos niego ahora,
¿quién será mi intercesora
si me arrepiento después?
Apunta a don Diego, y no dispara (vv. 1585-1595)

Aunque con seguir los mandamientos no se consigue todo lo que uno quiere, el no seguirlos y seguir a Satanás tiene consecuencias fatales. Don Gil sucumbe a todos los deseos carnales humanos que son considerados pecados dentro de la religión católica. Lo mismo pasa con Fausto. El resultado es la infelicidad y el engaño, y la lección es que la felicidad está en seguir los mandamientos de Dios, y en arrepentirse de los pecados, ya que todo hombre puede ser salvado por la gracia de Dios. Lisarda es la primera que se arrepiente y se somete a una dura penitencia vendiéndose como esclava:

ARCINDO ¿No respetáis a la edad
ni a la pobreza, ladrones?
LISARDA Dios me da estas tentaciones
para moverme a piedad.

ARCINDO ¿Qué tenéis, buen hombre?
Vengo
de Coimbra, de la feria;
y ya lloro la miseria
de unos hijuelos que tengo.
Vendí un poquillo ganado
en treinta escudos, y aquí
un esclavo salió a mí
y sin ellos me ha dejado.

LISARDA ¿Cuántos son los hijos?
ARCINDO Dos.
LISARDA Esta limosna he de hacer:
Yo misma me he de vender,
en treinta escudos, por Dios. (vv. 2172-2187)

El diablo le da a don Gil, en vez de Leonor, una muerta. El diablo aunque le deja a Fausto que posea a Gretchen, hace que ella sea juzgada y sentenciada a muerte, por lo que el acaba perdiéndola. El mensaje que la religión da al pueblo y que el pueblo quiere creer, es que su Dios es un Dios amoroso, que perdona a los pecadores. El diablo sin embargo miente y engaña con sus artimañas. En *El esclavo del demonio* vemos como Argelio engaña a don Gil, haciendole pensar que le da a Leonor, pero realmente siendo un engaño:

ANGELIO Llega, habla, goza, gusta.
¿Qué tiembas? ¿Qué te desmayas?
Tuya es Leonor, no te admires:
goza, gusta, llega y habla.

DON GIL Hermoso dueño del mundo,
que tienes tiranizadas
las almas con tu hermosura,
que ya da vida, ya mata,
en hora dichosa vengas,
huésped de nuestras montañas,
prisión de los albedríos
de cuantos miran tu cara.
Parece que triste vienes
a ser destos montes alba,
mensajera de ti misma,
que eres el sol que se aguarda.

Muda estás, Leonor, responde:
si mis regalos te agradan,
con ánimo generoso
te mostraré manos francas.
Ven conmigo a aquesta cueva:
será, con tu gloria, honrada.
Dame la mano. ¿Es posible
que he de gozar desta dama?

Vanse; queda Angelio

ANGELIO Sale a la plaza el toro de Jarama
como furia cruel de los infiernos.
Tiemblan los hombres porque son no eternos,
cuál huye, cuál en alto se encarama.
Herido el toro, en cólera se inflama.
Mármoles rompe como vidrios tiernos.
Hombres de bulto le echan a los cuernos,
y allí quiebra su furia, bufa y brama.
Soberbia fiera soy, nada perdono;
tres partes derribé de las estrellas
para que al coso deste mundo bajen.
Heridas tengo, y por vengarme dellas,
coger no puedo a Dios, que está en su trono,
y me vengo en el hombre, que es su imagen.

Sale don Gil, abrazado con una muerte cubierta con un manto

DON GIL Quiero, divina Leonor,
pues que merezco gozar
destos regalos de amor,
tener luz para juzgar
de tus partes el valor.
No es bien que tanta ventura
se goce en la cueva oscura,
aunque, a ser Águila yo,
viera los rayos que dio
este sol de tu hermosura.
¡Dichoso yo, que he gozado
tal ángel! ¡Jesús! ¿Qué veo?
Descúbrela, y luego se hunde

ANGELIO ¡Cómo es propio del pecado
parecerle al hombre feo
después que está ejecutado! (vv. 2727-2780)

Don Gil se da cuenta que el diablo engaña, algo que dios nunca haría, y empieza a arrepentirse:

Dios sólo a sus allegados
da los bienes existentes,
el mundo los da prestados,
pero el demonio, aparentes.
¿No te espanta? ¿No te admira?
¿No te causa confusión?
Contempla estos gustos, mira
que no sólo breves son,
pero que son de mentira.
Habla desde adentro una voz
VOZ ¡Hombre, ah, hombre pecador!
Tu vida me da molestia.
¡Muda la vida!
DON GIL Señor
DON GIL Hasme engañado.
ANGELIO No hay tal. (vv. 2796-2808)

Don Gil se arrepiente y aunque ha cometido pecados espantosos, por medio de la gracia de Dios es perdonado y su alma es devuelta a Dios. Vemos como la religión es representada de una forma optimista al público. Don Gil le pide a Dios, y este le responde de una forma gloriosa:

Su potestad negaré,
que sólo de ti la alcanza,
y yo, cuando te dejé,
nunca perdí la esperanza,
aunque he negado la fe
Haz de nuevo un vaso tuyo,
que ya deste dueño huyo,
porque es tan malo y tan feo
que me es fuerza si le veo
que no diga que soy suyo.
Intercesor no me queda.
Dios airado me acobarda.
¿Quién hay que ampararme pueda?
Sólo el Ángel de mi guarda
no he negado. Él interceda.
Pónese de rodillas

Ángeles cuya hermosura
no alcanzó humana criatura,
vencer sabéis; rescatadme.
Desta esclavitud sacadme;
borrad aquella escritura.

Desaparece la visión, suenan trompetas, aparece una batalla arriba
entre un ángel y el demonio, en sus tramoyas y desaparecen
Sale un ángel, o dos, triunfando al son de la música, con un papel

ÁNGEL Don Gil, vencimos los dos:
tomad la cédula vos.
DON GIL Con ella mi dicha entablo.
Esclavo fui del diablo,
pero ya lo soy de Dios. (vv. 2870-2919)

Se le pide a don Gil que a cambio de su salvación empiece una penitencia que
asombre tanto como asombró su pecado:

Pues la suma omnipotencia
del cielo te ha rescatado,
vive, Gil, con advertencia:
pues asombró tu pecado,
asombre tu penitencia. (vv. 2930-2934)

Al final don Gil va a Marcelo y delante de los demás y confiesa su culpa para así
devolverle la fe y honra a Lisarda, que perdió por su culpa:

Lisarda fue inobediente,
mas ya es tanta su obediencia
que es esclava de su padre
y Dios la tiene encubierta.
Su dolor ha sido tanto
que hoy de dolor quedó muerta
llorando la grave culpa
de quien merezco la pena.
La causa fui de su daño,
no es don Diego como piensan;
que, como digo, ha vivido
entre estos montes y peñas.
Perdonada está de Dios;
su dolor la tiene absuelta; (vv. 3243-3256)

Mira de Amescua comparte en su comedia el mensaje de la religión católica de una manera muy amena y asequible al público que lo recibe.

LIBRE ALBEDRÍO

Como ya vimos anteriormente, donde Villanueva refiere a Ignacio Arellano, la comedia de *El esclavo del demonio* es una metáfora religiosa, no solo de la esperanza en la salvación, sino que también de la capacidad del libre albedrío para arrepentirse y salvarse con la ayuda de agentes divinos. Para Lisarda este agente divino es la virgen, y el ángel de la Guarda para don Gil. En *El esclavo del demonio* se distinguen varios instantes donde el tema del libre albedrío es tratado. Uno de ellos es cuando don Gil elige el mal y cae en la tentación de poseer a Lisarda, y otro es cuando la pastora Lisida elige el bien y no se deja poseer.

Don Gil después de convencer a don Diego de no subirse por la escala para robarse a Lisarda, el mismo es tentado, una vez que se ha ido don Diego y usa su libre albedrío para elegir el pecado y sucumbirse en la tentación:

DON GIL ¡Cielos, albricias, vencí!
No es pequeña mi vitoria.
Un alma esta vez rendí.
Mas, ¿qué es esto, vanagloria?
¿Cómo me tratáis así?
Aquí se queda la escala
manifestando su intento.
¿Oh, qué extraño pensamiento!
¡Jesús, que el alma resbala
y mudo mi entendimiento!
La fe deste corazón
huyó, pues que la ocasión
es la madre del delito,
que, si crece el apetito,
es muy fuerte tentación.
Lisarda arriba, le aguarda

a quien ama tiernamente.
Imaginación, detente,
porque es hermosa Lisarda.
Corazón, ¿qué te acobarda?
Loco pensamiento mío,
mirad que sois como río,
que, a los principios, es fuente
que se pasa fácilmente,
y, después, sufre un navío.
Subiendo, podré gozar...
¡Ay, cielos! ¿Si consentí
en el modo de pecar?
Pero, no, que descurrí.
Tocando están a marchar
mis deseos; la razón
forma un divino escuadrón;
el temor es infinito.
Toca el arma el apetito
y es el campo la ocasión.
Huye, Gil, salva tu estado,
no escapes de vivo o muerto.
Conveniente es ser tentado;
mas, si Cristo va al desierto,
ya la batalla se ha dado.
la conciencia está oprimida;
La razón va de vencida.
¡Muera, muera el pensamiento!
Mas, (ay, alma, cómo siento
que está en peligro tu vida!
¿Mas esto no es desvarío...?
Yo subo; ¿qué me detengo,
si subo al regalo mío?
Mas, ¿para qué, si yo tengo
en mis manos mi albedrío?
Nada se podrá igualar,
que es la ocasión singular,
y, si della me aprovecho,
gozaré, don Diego, el lecho
que tú quisiste gozar.
La ejecutada maldad
tres partes ha de tener:
pensar, consentir y obrar,
y, siendo aquesto así,
hecho tengo la mitad;
que es pensamiento liviano

no resistirle temprano;
dudé y casi he consentido.
Alto, pues yo soy vencido;
soltóme Dios de su mano.
Que a Lisarda gozaré,
sin ser conocido, entiendo. (vv. 480-546)

Don Sancho también habla del libre albedrío cuando le confiesa si amor a Leonor:

LEONOR No es digno lo que miráis,
señor, de ser alabado,
y mi padre está ocupado.
Decidme lo que mandáis.
DON SANCHO Mando al gusto que no venga
a veros en daño mío;
mando a mi libre albedrío
que mi inclinación detenga.
Mando el cuerpo a la ventura
que tuve en estar mirando
ese sol; y el alma mando
al cielo desa hermosura.
Y dejo del pensamiento
a la memoria heredera. (vv. 947-960)

Lísida, una pastora con la que Lisarda se cruza en el camino, le cuenta a esta como eligió el bien y no cedió a la tentación de ser forzada, conservando así su honor ante Dios. Lisarda le dice que le tiene envidia, ya que él tuvo la fuerza de elegir lo correcto y le regala el cofre de joyas:

LISARDA Ya, Dios santo, me dispongo,
por serviros, a morir,
aunque lo quiera impedir
el infierno a quien me opongo.

Sale Lísida, pastora, destocada

LÍSIDA Una desdichada ampara
que de la muerte se ha huido,
y su honra ha detenido
tan a costa de su cara.
Sin aliento y fuerzas hablo.
Un esclavo me prendió,

que, en los hechos, pareció
que era esclavo del diablo.
Forzarme quiso y vencer
mis pensamientos honrados,
pero, a gritos y bocados,
me he sabido defender.
Con Dios no llevo deshonra,
mas lloro y el alma siente
que, en mi lugar, con la gente
en duda tengo la honra.
Pobre soy y habrá quien note,
pues tan desdichada he sido,
que el honor llevo perdido,
sin hacienda, cara y dote.

LISARDA

Dignos tus intentos son
de alabanza. Digo que eres
confusión de las mujeres
y mi propia confusión.
Tanta invidia te he tenido
que me trocara por ti.
En tu peligro me vi;
faltó el valor, fue vencido.
Pero, llevando esta pena,
puede ser mi dicha harta,
que, si aquesta ha sido Marta,
yo puedo ser Magdalena.
Lágrimas al cielo ofreces,
y el cielo dote te dio,
que no es bien que goce yo
lo que sola tú mereces.
Unas joyas te daré
que, en una caja pequeña,
en guarda di a aquesta peña.
Gran limosna, grande fe.

LÍSIDA

Saca de una peña el cofre de las joyas

LISARDA

Era esta caja que enseñó
de una honrada desposada,
mas dejó de ser honrada
y ha menester otro dueño.
Toma, y ves allí el camino.
Ya vas segura al lugar.

LÍSIDA

Los pies os quiero besar

por hecho tan peregrino. (vv. 2120-2171)

LA JUSTICIA POETICA

Como ya se ha tratado anteriormente, al hablar del teatro barroco, Parker indicó de aunque el dramaturgo áureo no ofrece una serie acabada de personajes, si ofrece una acción acabada. Una acción acabada es una acción completa e integrada, que al final anuda todos los hilos perdidos. La expresión “justicia poética” denota una exacta distribución de recompensas y castigos. En literatura significa simplemente que la poesía corrige las injusticias de la vida real impidiendo el triunfo de los malos y el sufrimiento de los virtuosos. En la justicia poética no ha de verse a un hombre bueno pasar de la felicidad a la desgracia, o a un malvado de la desgracia a la felicidad. La justicia poética en la literatura es así una parte del concepto de culpa y retribución, expuesto en la doctrina cristiana de la Redención. Hay diferentes tipos de castigos asignados a los personajes, que van desde consignarlos al infierno hasta hacer, simplemente, que sus proyectos fracasen.

En *El esclavo del demonio* la recompensa más grande se la lleva el personaje de Leonor que es sumisa, humilde y pacífica. Ella es el modelo de la cristiana perfecta, que hace la voluntad de Dios, de su padre y la impuesta por las costumbres que su sociedad le imponen. Ella es pacífica y acepta su entorno y la sociedad en la que vive. Ella acaba casándose con el príncipe y convirtiéndose en reina. La muerte de Lisarda al final de la obra tampoco es un final infeliz, ya que ella se ha arrepentido de sus pecados, ha hecho penitencia y la Virgen ha intercedido por ella. Su honra al final le es restituida. El hecho de que el príncipe manda que se le de sepulcro a Lisarda, muestra que Lisarda es

perdonada y va a recibir un sepulcro digno. Marcelo le perdona la vida a don Diego, lo que es un final ni bueno ni malo, ya que aunque la vida le es perdonada, el no acaba casándose con su amada Lisarda:

MARCELO ¿Si está mi Lisarda muerta?

Descúbrese Lisarda con música, muerta, de rodillas,
con un Cristo y una calavera, en un jardín

Verdad dijo, ¡santos cielos!
Más hermosa y más perfeta
está que en vida.

MARCELO Mi maldición te alcanzó;
mas si Dios así te trueca,
maldición dichosa ha sido.
Viva don Diego, y no muera.

PRÍNCIPE Dése a Lisarda sepulcro,
y vaya la nueva reina
a su Corte, dando fin
a esta historia verdadera.

Cubren a Lisarda, o llévanla en hombros (vv. 3276-3290)

Repitiendo la conclusión de Parker, en la comedia española vemos que todo está bien, cuando termina bien, y todo termina bien cuando la honra le ha sido devuelta al que la hubiera perdido, o cuando el alma de un pecador le ha sido arrebatada al demonio y salvada.

La vida cotidiana de los Siglos de Oro, con su historia, sociedad, cambios y problemas socioeconómicos, se presenta en su integridad el teatro tan peculiar producido en esa época. El teatro barroco rompe con la fórmula aristotélica antigua tan usada hasta ese momento y se desarrolla la comedia española como vehículo de la voz del pueblo. *El esclavo del demonio* de Antonio Mira de Amescua es una clara representación de esta idea que venimos comentando. Trata del honor y la religión, dos temas tan vigentes entre

el pueblo barroco, a través del antiguo tema fáustico alemán, que ha sido tratado en diferentes momentos a lo largo de la literatura, como por Goethe dos siglos más tarde. *El esclavo del demonio* es una atractiva obra con una cuidada forma y un relevante contenido para el espectador barroco.

BIBLIOGRAFIA

Alpern, Hymen, and Jose Martel. Diez Comedias Del Siglo De Oro. 1st ed. New York: Harper & Brothers, 1939.

Álvarez Sellers, María Rosa. "Hacia un diccionario de la práctica escénica en los siglos de oro: el vocabularion de la técnica del actor." 221-53.

Castañeda, James A. Mira de Amescua. Boston: Twayne, 1977.

Cervantes International. 7 Oct. 2009

<<http://www.cervantes.to/dictionary/dictionary.php>>.

Domínguez Ortiz, Antonio. "La sociedad española en el siglo XVII." Temas y problemas del barroco español. 53-75.

Estrada, Francisco Lopez. Historia Critica De La Literatura Espanola Siglos De Oro. Siglos de Oro: Renacimiento. Barcelona: Grijalbo Mondadori, S.A., 1990.

García Berrio, Antonio, and Javier Huerta Calvo. "Los géneros literarios: sistema e hisoria (una introducción)." Catedra Critica y estudios literarios. 197-217.

Granja, Agustín de la, Miguel González Dengra, José Luis Suárez García, and Aurelio Valladares Reguero. Guía para la lectura y representación del teatro completo de Mira de Amescua (primera parte: Volúmenes I-VI). Vol. I-VI.

Jiménez, Felipe. Teatro en tiempos de Felipe II actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998. Almagro, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1999.

Maravall, José Antonio. "La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica." Ed. Ariel, Esplugues de Llobregat. Barcelona, 1975.

Mariana, Juan de. "Mariana y la licitud de la fiesta." Ed. José Luis Suárez García. Tratado contra los juegos públicos. Granada, 2004. 41-86.

Marin Lopez, Nicolas. "Meditación del Siglo de Oro." Estudios Literarios Sobre el Siglo de Oro: 11-29.

Menéndez Pidal, Ramón. Idea Imperial de Carlos V. Ed. Espasa-Calpe. 6.a ed. Madrid, 1971.

Orzoco Díaz, Emilio. Temas del Barroco. Universidad de Granada, 1947.

Parker, Alexander A. "El Teatro Español del Siglo de Oro: Método de Análisis e Interpretación." 27-61.

Parker, Mary. Spanish dramatists of the Golden Age a bio-bibliographical sourcebook. Westport, Conn: Greenwood P, 1998.

Pedraza Jiménez, Felipe B. Pedraza, and Milagros Rodríguez Cáceres. Manual de literatura española. Vol. II-IV. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1980.

Pinciano, López. "Philosophia antigua poetica." Biblioteca de antiguos libros hispánicos A 21 (1978): 257-301.

Reichenberger, Arnold. "La Singularidad de la Comedia." Hispanic Review 27 (1959): 303-16.

Rodríguez Cuadros, Evangelina. "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del siglo de oro." 109-37.

Suárez García, José Luis. "La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos." El teatro en tiempos de Felipe II. Ciudad Real: Almagro, 1999. 219-51.

Vega, Lope de. "Conclusiones." El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Madrid: Clásicos Hispánicos, 1971. 244-73.

Wardropper, Bruce W. "Temas y problemas del barroco español." Historia y crítica de la literatura española. Barcelona: Critica, 1983. 5-47.

Weisbach, Werner. El Barroco, arte de la Contrarreforma. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1942.

Wölflin, Heinrich. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Trans. José Moreno Villa. Ed. Espasa-Calpe. 6.a ed. Madrid, 1976.