

# SISTEMA DE VALORES Y HORIZONTES DE EXPECTATIVAS EN *EL ESCLAVO DEL DEMONIO* DE MIRA DE AMESCUA

## 1. PREMISA

Como es sabido, el teatro de Mira de Amescua no siempre superó indemne el examen crítico de los estudiosos durante el siglo XX. Es sintomático el juicio de Valbuena Prat (1959: XX), que denunció la «sucesión de escenas, muchas veces sin trabazón íntima», con un amontonamiento de temas y problemas que «quedan sin solución»; dicho defecto se manifestaría en *El esclavo del demonio* por la inserción de una trama secundaria «que rompe la unidad de la comedia y empequeñece la grandeza de su ambiente». No se trata, por supuesto, de una opinión aislada:<sup>1</sup> por ejemplo, Ruiz Ramón (1981: 180), a su vez, afirma que el dramaturgo construye «una intriga embrollada» y «convierte su drama en un verdadero cajón de sastre». La sensación de desconcierto se debe, probablemente, a la dificultad en encasillar rígidamente la obra en un subgénero teatral canónico, porque –según Masdeu Rocha (2021: 736)– se trata de una «híbrida comedia» en que se combinan «convenciones propias de la comedia de santos, de la comedia de capa y espada e incluso de temas trágicos».

Por lo que se refiere a los hilos argumentales, para Rauchwarger (1976: 49 y 51) la acción principal versa sobre «the doctrine of free will versus predestination» y «the obligation to obey God», mientras que la secundaria se centra en las obligaciones hacia el padre y el rey, que forman «a hierarchy of authorities». Moore (1979: 283 y 285), al constatar que «*El esclavo del demonio* is far more than a *comedia de santos*», subrayó la centralidad del «thematic contrast between obedience and disobedience». Moviéndose en esta dirección, Ruano de la Haza (1995: 90) puntualizó que «la lección moral que más se destaca [es] la necesidad de someterse a un poder supe-

<sup>1</sup> Para una reseña crítica más amplia, cf. Moore 1979: 275 ss., Ruano de la Haza 1995: 89-90 y Villanueva Fernández 2001: 340-343.

rior», ejemplificada en «la obediencia al padre (Lisarda), al rey (Don Sancho), y a Dios (Don Gil)», aunque estos aspectos le resultaban bastante problemáticos, como veremos. Villanueva Fernández (2001: 365) dio un paso más y demostró que «la finalidad del dramaturgo fue [...] el planteamiento completo de la Teología de la Gracia, desde los dos estados enunciados por el Concilio de Trento, y la actuación de Dios y del hombre en el problema de la respuesta a la actuación divina en la justificación del pecado».

Moreto, Cáncer y Matos dieron a su refundición el significativo título de *Caer para levantar*,<sup>2</sup> que bien sintetiza el eje portante de la obra original. Efectivamente, *El esclavo del demonio* desarrolla el tema de la caída y la salvación y de este núcleo brotan los motivos aglutinados que, lejos de formar un meandro enrevesado, funcionan en íntima conexión unos con otros.<sup>3</sup> Su interpretación, desde luego, exige que el destinatario actual (espectador o lector que sea) abandone el sistema de valores vigente hoy en día y abrace el horizonte de expectativas del público al que se dirigió el autor, a principios del siglo XVII,<sup>4</sup> recuperando temas medievales (como el pacto con el demonio)<sup>5</sup> y el ideario educativo de los tratados humanistas.

<sup>2</sup> Se publicó por primera vez en 1662; cf. Fernández Rodríguez 2016.

<sup>3</sup> Como comenta Arellano (1995: 256), «abundan las recurrencias de motivos paralelos, contrastes y simetrías, que organizan el desarrollo de la acción de manera calculada».

<sup>4</sup> *El esclavo del demonio* se publicó por primera vez en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612), «pero su escritura puede remontarse a principios del siglo XVII, posiblemente entre 1605 y 1609 (o incluso antes)» (Escudero Baztán 2014: 152).

<sup>5</sup> Al estudiar la evolución del pacto diabólico en España, Ruffinatto (1990: 531) observa que a Mira de Amescua «si deve, probabilmente, il primo esempio della ripresa di questo tema scomparso e il suo conseguente rilancio nel teatro barocco spagnolo». Para Nascimento (1994: 739), *El esclavo del demonio* reelabora la leyenda de fray Gil de Santarém “com sentido oposto ao da tradição”, porque no se integra plenamente en la trayectoria biográfica de las fuentes medievales portuguesas.

## 2. LISARDA Y LA AUTORIDAD DEL PADRE

En cuanto se levanta el telón, aparecen en escena «Marcelo, viejo, Lisarda y Leonor, hijas suyas».<sup>6</sup> El anciano, consciente del paso del tiempo y de que se está acercando el final de su vida, ha planeado el futuro de sus descendientes: la primera está destinada al matrimonio con el noble don Sancho de Portugal, la segunda al convento. Marcelo está seguro de secundar las vocaciones íntimas de cada una de ellas, pero inmediatamente estalla el conflicto: si la sumisa Leonor acepta sin reparos la voluntad del padre, Lisarda se rebela abiertamente y comunica con vehemencia su intención de elegir libremente al futuro esposo. El viejo, al saber que la joven ya se ha comprometido con don Diego de Meneses (su enemigo, en cuanto responsable de la muerte de su único hijo varón), maldice a la hija inobediente,<sup>7</sup> al tiempo que da su bendición a la dócil Leonor, deseándole un próspero futuro.<sup>8</sup> Este momento crucial, situado estratégicamente al comienzo de la pieza, genera y justifica la doble acción de la obra, a lo largo de la que va a cumplirse la palabra profética del padre.

Es inevitable la reacción del lector: «¿Qué clase de padre es Marcelo? Para empezar, es un padre vengativo», comenta Ruano de la Haza (1995: 91), y añade: «El padre severo que organiza el futuro de su hija sin consultarle su opinión es normalmente una figura negativa en el teatro del Siglo de Oro». Hay que tener en cuenta, sin embargo, la influencia ejercida por la tratadística dedicada a la educación de la mujer y la llamada «literatura de matrimonio».<sup>9</sup> A pesar de las divergencias que en la época postri-

<sup>6</sup> Mira de Amescua (Villanueva): 127. Todas las citas textuales derivan de esta edición, y en adelante me limitaré a indicar entre paréntesis el número de los versos, o de las páginas para las acotaciones.

<sup>7</sup> «Plega a Dios, inobediente, / que casada no te veas, / que vivas infamemente, / que mueras pobre y que seas / aborrecible a la gente. / Plega a Dios que, destruida / como una mujer perdida, / te llamen facinerosa, / y en el mundo no haya cosa / tan mala como tu vida» (vv. 121-130).

<sup>8</sup> «Plega a Dios que desigual / tu vida a tu hermana sea, / y este viejo ya mortal / tan venturoso te vea / que reines en Portugal» (vv. 181-185).

<sup>9</sup> Es decir, «el inmenso repertorio» de obras caracterizadas por «su interés por las relaciones entre hombre y mujer, especialmente en el contexto de la relación conyugal,

dentina separan la ficción de los tratados formativos (cf. Ruiz Pérez 2005: 42), el conflicto familiar amescuano sigue la orientación doctrinal. Al respecto, pueden resultar significativos los preceptos que Juan Luis Vives dirige a la doncella en *De Institutione Feminae Christianae*:

Tienes a tus padres, que te engendraron, los cuales están en lugar y cuenta de Dios, que con tantas fatigas te criaron, que te educaron con tanto amor y cuidado, a los cuales has de amar, y acatar, y ayudarles cuanto en ti fuere. Ten siempre sus mandamientos por sagrados y obedéceles con humildad y mansedumbre, sin demostrar ni en tu alma, ni en tu rostro, ni en tu gesto el desabrimiento más ligero, pensando ver reproducida en ellos la verdadera y cierta imagen de Dios, Padre y Hacedor de todas las cosas.<sup>10</sup>

A continuación, el humanista recuerda a la joven las palabras de San Ambrosio, para quien «*No es propio del pudor virginal elegir al marido*», y le aconseja que «mientras sus padres proveen acerca de su condición, remita todo este negocio en ellos, los cuales no le desean un menor bien del que ella se desea a sí misma», sin olvidar de citar el refrán «*Los que se casan por amores, siempre viven con penas y dolores*».<sup>11</sup> Pedro de Luján repite el mismo dicho en el primero de sus *Coloquios Matrimoniales*, en el que Doroctea anima a su amiga Eulalia a que se case, al tiempo que la informa que «las leyes no desheredan a la mujer porque no se quiere casar, salvo porque se casa contra voluntad de sus padres», por lo cual «tampoco es bien que ninguno se case secreto, y de súbito, sin tener advertencia».<sup>12</sup> Aunque el *Decreto de reforma sobre el Matrimonio*<sup>13</sup> reconocía la validez de los matrimonios clandestinos «efectuados con libre consentimiento de los contrayentes», avisaba que «la Iglesia de Dios no obstante, los ha detestado y prohibido en todo tiempos con justísimos motivos», y establecía «penas contra los raptos».<sup>14</sup>

y su empeño por ofrecer imágenes y/o construir modelos de del matrimonio» (Brandenberger 1997: 12).

<sup>10</sup> Vives (Riber): 1056.

<sup>11</sup> Vives (Riber): 1058 y 1070.

<sup>12</sup> Luján (Rallo): 75.

<sup>13</sup> Promulgado el 11 de noviembre de 1563, en la Sesión XXIV del Concilio de Trento.

<sup>14</sup> *Concilio de Trento* (López de Ayala): 300 y 308.

En este sistema de valores, la reacción de Lisarda es una conducta reprochable, a pesar de la indudable empatía que dicho personaje suscita en el público a causa de su atrevido esfuerzo por defenderse de la autoridad patriarcal que atropella sus sentimientos. Desde la perspectiva ideológica de la clase dominante en el Siglo de Oro, Leonor tiene los atributos modélicos de la Virgen María, que acepta dócilmente la voluntad del Padre,<sup>15</sup> mientras que Lisarda sigue las pautas de la pecadora Eva. Al dejarse dominar por la fuerza de su inclinación,<sup>16</sup> es culpable por manchar el honor familiar cuando intenta fugarse con su enamorado, sin tener en cuenta, además, que la sangre del hermano muerto ha levantado una barrera infranqueable entre Marcelo y don Diego. El proyecto de evadirse del ámbito doméstico abre las puertas al infortunio: violada y engañada por el fraile don Gil –que, mintiendo, le dice que ha actuado por instigación del propio don Diego<sup>17</sup>–, se halla en un callejón sin salida, llorando amargamente la «honra perdida» (v. 718). Inmediatamente interpreta la desgracia como un castigo por su desobediencia («que en esto paran las hijas / que a sus padres no obedecen», vv. 669-670; «perdida voy, y es razón / que tengan tal desventura / las que inobedientes son», vv. 750-753) y siente el peso del anatema lanzado contra ella («la maldición es cumplida / de mi padre; el cielo temo», vv. 716-717). El sentimiento de culpabilidad, sin embargo, se mezcla con el rencor y el deseo de venganza («¿cómo arrepentirme puedo / antes de vengar mi agravio?», vv. 1101-1102). Expulsada del orden constituido, sin entrever una posible reintegración, sigue el camino de los «pecados facinerosos» (v. 697) hacia el que la espolea el fraile.

<sup>15</sup> Es notoria la antipatía con que Valbuena (1959: LXV) caracteriza negativamente a Leonor, a quien juzga «una insignificante niña mal criada, hipócritamente humilde y obediente, incapaz de grandes acciones, de una coquetería frívola capaz de producir el incidente entre el Príncipe y Sancho». Con mayor objetividad, Moore (1979: 283) ha demostrado su plena funcionalidad en la obra, destacando que «she contrasts with Lisarda and she exemplifies the dutiful daughter».

<sup>16</sup> «Esta es fuerte inclinación / y no la puedo vencer» (vv. 91-92); «Fuerza de estrellas me inclina» (v. 107). Más adelante, don Gil la animará: «La estrella que te ha inclinado / sigue» (vv. 736-737).

<sup>17</sup> «Él [don Diego] me ha traído / a que gozase de ti / para dejar ofendido / tu padre otra vez» (vv. 662-665), le dice don Gil a Lisarda, cuando le revela su identidad.

## 3. LA CAÍDA DE DON GIL

«Entra Domingo con la escala» y, poco después, «Sale Lisarda al balcón» (p. 139): las escuetas acotaciones introducen en el escenario los accesorios tópicos que preparan la acción del «galán escalador».<sup>18</sup> Las coordenadas espaciales se integran mediante las palabras de la dama, que menciona la «cuadra [...] / sin luz, cerrada y sola» (vv. 376-7), evocando la atmósfera nocturna de la fuga inminente. Pero de improviso «entra don Gil con una linterna; halla a don Diego en la escala» (p. 142), y pronuncia por segunda vez un discurso para disuadir al caballero de sus propósitos afrentosos, tras el fracaso del largo parlamento que le había dirigido anteriormente (vv. 235-345). En ambas ocasiones el fraile se vale de la estrategia comunicativa propia del sermón, alternando «los consejos» (v. 236) —es decir, las exhortaciones morales— con metáforas y símiles dotadas de concreción emblemática, en particular el significativo bestiarario en el que se encarnan los impulsos violentos de la venganza, la crueldad y las pasiones incontroladas.<sup>19</sup> En las circunstancias del encuentro nocturno, don Gil se dirige a don Diego llamándole «Nembrot que torres levantas / contra el cielo del honor»<sup>20</sup> (vv. 412-413), antes de identificarlo con el «lobo carnicero» (v. 415) y el «milano» (v. 457), amenazándolo con el castigo de Dios, a quien atribuye la vigilancia del león que vela por sus hijos:<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Así la denomina Couderc (2020), quien, al mencionar *El esclavo del demonio*, observa: «texto verbal y texto escénico juegan con el motivo de la escala, dotada de múltiples connotaciones morales, y también con un primer espesor metafórico (si bien muy banal) que asemeja la seducción amorosa a una empresa militar».

<sup>19</sup> Como «la africana leona» (v. 293), «la tigre remendada» (v. 294), etc.; o la definición metafórica del «apetito» como «bestia maliciosa / y caballo que no para / si no le enfrenan la boca» (vv. 314-316). Muchas de estas imágenes parecen inspirarse en las colecciones de emblemas (Alciato, Pierio Valeriano, Ripa, etc.). Sobre la emblemática en el teatro de Mira de Amescua, cf. Cull (2000).

<sup>20</sup> De Nembrot, Mexía escribe: «Fue tanta soberbia y lo que confiaba en sus fuerzas, que le parecía que en aquella torre [de Babilonia] se podría liberar del poder de Dios» (Mexía [Castro], I: 379).

<sup>21</sup> A propósito del *Emblema XV* de Alciato, «Vigilancia y custodia», Sebastián observa que debe su lenguaje al «simbolismo animal de raigambre medieval» y destaca que «el león es un guardián, que duerme con los ojos abiertos» (en Alciato [Sebastián]: 46).

Teme a Dios, cuya persona  
 es con los hijos que trata  
 como parida leona,  
 que a quien los ofende mata  
 y, a quien los deja, perdona.  
 Ave es, y tus obras malas  
 se oponen contra los cielos,  
 siendo milano que escalas  
 un nido donde hay polluelos  
 que cubre Dios con sus alas. (vv. 450-459)

En esta ocasión, la elocuencia del predicador hace mella en el interlocutor: el galán renuncia a escalar el balcón y don Gil exulta por la victoria, celebrándola de modo egocéntrico como un triunfo personal, aunque inmediatamente la conciencia le acusa por su «vanagloria» (v. 483). La «escala» está delante de él y empieza a tentarlo, manifestando el valor emblemático que llena de significado las repetidas referencias al utensilio en estas escenas<sup>22</sup> y sugiere una sutil correlación con las «torres» de Nembrot mencionadas anteriormente. De hecho, el accesorio escénico usual en las intrigas amorosas (piénsese, por ejemplo, en *La Celestina*) adquiere un alcance simbólico relacionado con el tema de la caída, con una inversión desacralizadora de la «escala mística», o la escalera de Jacob (*Génesis* 28,11-19), debida a la identificación de la mujer con el «cielo» (v. 382), con la consiguiente sustitución de las metas espirituales por la lujuria. Primeramente, es Don Diego quien imita la ciega idolatría pasional de Calisto:

Soy, mi dueño y mi señora,  
 quien idolatra ese rostro,  
 imagen de Dios hermosa,  
 quien sacrifica en tus aras  
 un alma ajena y fe propia. (vv. 361-365)

Cuando desiste de su deshonroso propósito, el galán llama a don Gil «cazador del cielo» (v. 478), atributo que evoca a Nembrot, tal como explica Ambrosio de Milán:

Valeriano señala que «per leonis caput Ægyptii sacerdotes vigilantia atque custodiam ostendebant» (*Hieroglyphica*, f. 3r).

<sup>22</sup> El término, junto con el verbo «escalar», se repite unas 15 veces (vv. 222, 356, 378, 381, 387, 400, 403, 456, 470, 475, 485, 565, 585, 628, 634).

¿Por qué razón también Cus engendra al gigante Nimrod, que era un cazador ante Dios? De él se ha dicho: *Como el gigante Nimrod, cazador en la presencia de Dios*. [...] En efecto, según la leyenda, los gigantes pretendieron combatir contra los dioses y pensaron que llegarían a alcanzar el cielo escalando la tierra. [...]

Aparte de eso, Nimrod es el inicio de este reino de Babilonia, es decir, «la confusión», porque la maldad y el poder no consisten en la simplicidad y la pureza, ni en la nitidez característica de la virtud, sino en la confusión de los vicios.<sup>23</sup>

Frente a la «ocasión» (v. 491) que le brinda la «escala», don Gil emprende un débil combate contra la «fuerte tentación» (v. 494): puesto que el «apetito» (v. 493) ha apagado rápidamente la «fe» de su corazón (v. 490) y la «imaginación» (v. 497) es mucho más poderosa que el «albedrío» (v. 529), no tarda mucho en rendirse. Durante un breve instante vacila por el temor de perder el «crédito» (v. 580) y manchar la «opinión» (v. 582) que la gente tiene de él; pero inmediatamente halla un pretexto al notar que «la escala» (v. 585) ha desaparecido, aunque este no sería un impedimento tan serio, porque podría «saltar [...] en el suelo fácilmente, / que al fin, para bajar, no importa escala» (vv. 633-634), como dice Domingo poco después. Finalmente, interpreta las palabras que pronuncia el criado «entre sueños» (p. 146) como el signo indudable de que Dios ya le ha condenado (vv. 586-614), y el equívoco —según Ruano de la Haza (1995: 95), un «fenómeno de la cledonomanía»— es el último acicate para que se decida a gozar a Lisarda «sin ser conocido» (v. 546), gracias a la oscuridad de la noche.<sup>24</sup> El predicador en olor de santidad —bien consciente de que «la ejecutada maldad / tres partes ha de tener: / pensar, consentir y obrar» (vv. 535-537)— va convirtiéndose en «hidrópico pecador» (v. 1177), dando el paso definitivo hacia el demonio cuando se enamora de Leonor.

La caída de don Gil refleja la condición de todos los hombres tras «la prevaricación de Adán», que —según el *Decreto sobre la Justificación*— «eran esclavos del pecado, y estaban *bajo el imperio del demonio*» y, aunque todavía estaban dotados del «libre albedrío», este se hallaba debilitado «e inclinado

<sup>23</sup> Ambrosio de Milán, *Noé* (López Kindler): 366-367.

<sup>24</sup> Nótese que es la misma estrategia empleada por don Juan Tenorio para seducir a las damas nobles en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (que se estrenó en 1625 en el Palacio Real de Nápoles).

al mal».<sup>25</sup> Por otro lado, la tentación del fraile es coherente con la teoría de San Gregorio, quien –como sintetiza Russell (1995a: 110)– «veía el mundo como un campo de batalla» y distinguía «cuatro etapas en la comisión de cada pecado. Primero, el diablo inyecta “sugerencias” en nuestras mentes; luego las sugerencias provocan una respuesta de placer o deleite; asentimos al deseo; por último, racionalizamos, nos defendemos, tiramos adelante y cometemos el hecho».

#### 4. EL PACTO CON EL DIABLO

Mira de Amescua recupera el motivo del pacto diabólico de la tradición medieval.<sup>26</sup> Russel (1995b: 154-155) observa:

La idea de pacto se remonta a una historia sobre San Basilio que circulaba en el siglo V y a una historia aún más influyente sobre Teófilo de Cicilia [*sic*, en realidad Cilicia], que data del siglo VI. [...] La leyenda, que contiene parodias infernales del bautismo y del homenaje feudal, se difundió rápidamente por Europa y dejó establecida la noción del pacto. Este es uno de los pocos casos en que una idea popular ha alterado el curso de la teología de elite. Los Padres afirmaban que todos los que hacían el mal estaban aceptando implícitamente servir a Satán, pero la noción de un pacto explícito de entrega al Diablo era nueva.<sup>27</sup>

En el ámbito hispánico del siglo XIII, como es sabido, la leyenda está recogida en los florilegios marianos de Berceo<sup>28</sup> y de Alfonso X,<sup>29</sup> perviviendo en el siglo XV en algunas colecciones de *exempla*, como la de Clemente Sánchez,<sup>30</sup> donde se transmite también el cuento del criado que,

<sup>25</sup> *Concilio de Trento* (López de Ayala): 56. Sesión VI del Concilio de Trento, celebrada el 13 de enero de 1547.

<sup>26</sup> Como recuerda D’Agostino (2016: pos. 32-33 en su estudio tipológico, «se il demonio è una vecchia conoscenza biblica ed esseri demoniaci popolano le piú antiche e diverse credenze religiose, il Medio Evo è forse, all’interno del suo senso del meraviglioso, l’epoca in cui si assiste alla maggiore esplosione proteiforme del personaggio»).

<sup>27</sup> Russell 1995b: 154-155.

<sup>28</sup> Berceo (Baños): 157-187 (*Milagro XXIV*).

<sup>29</sup> Alfonso X (Mettman): 61-62 (*Cantiga 3*).

<sup>30</sup> Sánchez (Baldissera): 188 (n. 263, «Maria veniam impetrat penitenti»).

para conquistar el amor de una dama, «fizo el escrito por su mano cómo renegava de Jesucristo e se dava al servicio del diablo» y fue liberado por San Basilio.<sup>31</sup> El dramaturgo accitano intuye la espectacularidad emblemática del pacto demoniaco y transforma el vínculo de vasallaje en una relación de esclavitud que evidencia la condición abyecta del pecador. Don Gil no necesita la mediación de un encantador para que el diablo se materialice en la escena, porque ya ha cedido a las tentaciones y sus deseos infames han consolidado el puente entre él y la presencia maléfica. Cuando declara «por gozar de ti, Leonor, / daré el alma», inmediatamente «sale el Demonio vestido de galán» y le contesta «Yo la aceto» (vv. 1426-1427).<sup>32</sup> Satán no se manifiesta como el terrorífico monarca de una corte infernal, sino que aparece con un aspecto ordinario, dando prueba de aquella capacidad de transformarse reconocida en los tratados contra las hechicerías, ya que «ninguno debe dudar de diversas figuras que el demonio puede fingir, y toma y finge las veces que quiere; algunas veces para engañar, otras veces para espantar», como advierte Castañeda.<sup>33</sup> Mira le da el nombre de Angelio, evocador de la rebelión y caída de Luzbel, ya aludidas veladamente durante el diálogo entre Marcelo y sus hijas, donde el padre se dirige a Lisarda llamándola «Ángel» y ella replica: «Ángel soy, y así no olvido / lo que una vez aprehendo» (vv. 103-105). El propio Demonio menciona las consecuencias del acto de insubordinación y subraya la analogía con el pecado del fraile-bandolero:

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. (vv. 1437-1444)

<sup>31</sup> Sánchez (Baldissera): 68-70 (n. 23, «Amore vehemencius nil furoris»).

<sup>32</sup> González Fernández (2001: 110-111) nota que esta es probablemente la primera obra en utilizar las palabras «Yo la aceto», que se convertirán en una fórmula empleada por Calderón y otros dramaturgos posteriores.

<sup>33</sup> Castañeda (Campagne): 75.

Por lo que se refiere a la profesión de amistad del Demonio, Ciruelo en su tratado advertía que siempre hay que desconfiar, porque

los diablos luego, desde el comienzo del mundo tomaron malicia muy grande y entrañable de corazón contra los hombres: y siempre perseveran en ella hasta la fin del mundo. De manera que, por ningunos servicios ni halagos que los hombres les hagan, los podrán aplacar a que pierdan aquella mala voluntad y tengan verdadera amistad y paz con los hombres. Antes, quando alguna amistad les muestran, entonces andan con mayor malicia, para los echar a perder, porque son falsos y traydores, y por esso los hombres no se deben confiar en ellos.<sup>34</sup>

La verdad de esta afirmación se comprueba en el soneto en el que Angelio, al identificarse con «el toro de Jarama» (v. 2751), expresa sus impulsos de rencor y rabia y describe la «furia cruel de los infiernos» contra la humanidad amenazada por la muerte, concluyendo:

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 (vv. 2759-2764).

Si Berceo se ensañaba contra el hechicero judío, representante de la raza enemiga de Dios y mediadora del demonio en el imaginario medieval, Mira de Amescua, en cambio, denuncia los peligros de la creencia luterana en la predestinación al presentarla como un arma utilizada por Angelio para subyugar completamente a don Gil: «Si predestinado estás, / la gloria tienes segura. / Si no lo estás, ¿no es locura / vivir sin gusto jamás?» (vv. 1448-1451). Pero el acicate más poderoso es la promesa de enseñarle la nigromancia, transmitiéndole la «ciencia / para vicios infinitos» (vv. 1456-1457), que el Demonio declara haber estudiado «en la cueva de Toledo»<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Ciruelo (Herrero Ingelmo): 90.

<sup>35</sup> Como explica Benito Ruano (1995: 69), «la existencia [en Toledo] de unas cuevas o subterráneos [...] pretende materializar [...] la localización en tan escondido recinto del antro en que magos y nigromantes practicaron durante la Edad Media sus ritos y conjuros, iniciando en las demoníacas artes a sus no menos depravados discípulos». Sobre «Toledo, ciudad de la magia y la leyenda», cf. también Caro Baroja 1988: 158-162.

(v. 1454). En efecto, Ciruelo consideraba «la magia o nigromancia aquella arte maldita con que los malos hombres hacen concierto de amistad con el diablo y procuran hablar y platicar con él para demandarle algunos secretos que les revele, y para que les dé favor y ayuda para alcanzar algunas cosas que ellos desean».<sup>36</sup>

El pacto se inspira en el ceremonial de la leyenda de Teófilo:<sup>37</sup> Angelio manda a su nuevo adepto que reniegue de Dios, rechace los sacramentos y firme con sangre una cédula (vv. 1485-1487). Si como consecuencia Teófilo «perdió la sombra, siempre fo desombrado, / perdió la color buena, fincó descolorado»,<sup>38</sup> Mira exhibe la condición servil de don Gil presentándole en escena «hecho esclavo, con S y clavo»<sup>39</sup> (p. 179), una señal que se comunica de manera visible a los espectadores como corolario de las palabras que acaba de pronunciar Angelio: «A un hombre vi, / que no ha de ser hombre más» (vv. 1544-1545).

Cuando don Gil salga de «la cueva oscura» (v. 2771) «abrazado con una muerte» (p. 222), el desengaño alumbrará su conciencia y el comentario del Demonio subrayará la lección moral: «¡Cómo es propio del pecado / parecerle al hombre feo / después que está ejecutado!» (vv. 2777-2779). La «sombra infernal» provoca la «visión fuerte» (v. 2780) y, en el contraste simbólico entre tinieblas y luz, el fraile apóstata se da cuenta del abismo en que ha caído, al tiempo que le invade el sentimiento de la fugacidad de los bienes terrenales. Es el primer paso hacia el arrepentimiento que abre sus oídos a la voz de Dios y reconduce al redil la oveja perdida.

<sup>36</sup> Ciruelo (Herrero Ingelmo): 109.

<sup>37</sup> Cf. D'Agostino 2016: pos. 241-250.

<sup>38</sup> Berceo (Baños): 165.

<sup>39</sup> Herrera (2014: 27-28n) observa: «En los Siglos de Oro las cofradías religiosas que se denominaron “esclavitudes” (de algún o santo o de alguna devoción), tomaron por “mueble” de su aparato heráldico la figura de un clavo antecedido por una “S” para conformar el mote “es-clavo”. En la pieza de Mira hay una graciosa ironía pues el demonio Angelio también cuenta con su cofradía de “esclavos” que, como las asociaciones eclesiásticas, tiene sus distintivos simbólicos».

## 5. LO FUGAZ, LO ETERNO Y LAS VÍAS DE LA SALVACIÓN

El desengaño —«cimient insoslayable de nuestro arte barroco», como escribe Villanueva Fernández (2001: 372)— se acompaña de la percepción de la brevedad de la vida, uno de los motivos recurrentes que sostienen el tejido de *El esclavo del demonio*. Ya desde el comienzo, Marcelo presenta su condición de anciano valiéndose del tópico de las estaciones: puesto que ha llegado al «invierno frío», sabe que «la edad mayor es breve» y que «el hombre no es eterno» (vv. 15-18). Por su parte, Don Gil, aún en el rol de santo predicador, repite dos veces esta advertencia a don Diego: «Busca el bien, huye el mal, / que es la edad corta, / y hay muerte y hay infierno, / hay Dios y gloria» (vv. 300-303 y 333-336). Más adelante, en una significativa inversión de papeles, el galán iterará los mismos versos (fundiéndolos en dísticos endecasílabos) para mover al bandido que lo ha capturado (vv. 2017-2018 y 2024-2025), y lo invita al perdón recordándole «que Dios rompe la paz, y enojo toma / contra el hombre que ofende sus criaturas» (vv. 2015-2016). Pero la conducta del fraile ya está alejada de sus antiguas enseñanzas y sigue el camino de perdición, con tal de gozar «de Leonor un breve día» (v. 1555). En cuanto a Lisarda, vive su situación conflictiva alternando la furia por las injurias padecidas con momentos de reflexión; y cuando pronuncia el siguiente soneto manifiesta la conciencia de que la vana presunción humana imita la arrogancia de Luzbel:

La fábrica del mundo, comparada  
 con la celeste máquina en su punto,  
 y la gloria del hombre, es un trasunto  
 de la angélica empresa derribada.  
 Parece la presente edad, pasada,  
 si la eterna de Dios contempla junto;  
 y, al fin de largos años, ve difunto  
 el cuerpo envuelto en humo, en sombra, en nada.  
 La vida, el mundo, el gusto y gloria vana  
 son junto nada, humo, sombra y pena.  
 Del alma, que es eterna, el bien importa.  
 Pues ¿cómo una mujer, siendo cristiana,  
 se opone contra Dios y se condena  
 por el gusto que da vida tan corta? (2038-2051)

El eco de los versos conclusivos del *carpe diem* gongorino<sup>40</sup> se inserta en un contexto «a lo divino» que, lejos de alentar el disfrute del presente, desvaloriza la fugitiva «gloria del hombre» expresando el anhelo de la eternidad de Dios. A diferencia de don Gil, Lisarda cuestiona su estilo de vida y pondera el bien del alma. Ya anteriormente ha suscitado la desaprobación del fraile-bandolero cuando, en lugar de matar al padre y a la hermana, se ha arrodillado a los pies de Marcelo para pedirle la bendición. Nunca descarta la posibilidad de arrepentirse y por eso no está dispuesta a renegar de la Virgen, para cuando llegue el momento oportuno y la necesite como «intercesora» (v. 1592), actitud que comparte con algunos pecadores y apóstatas medievales. Pero tiene que superar la prueba decisiva, el encuentro con don Diego, e inmediatamente se entrega al vértigo de la venganza: «Si son lazos / para que torne a caer, / ya vuelvo a la escuridad; / no me quiero arrepentir» (vv. 2066-2069). Cuando se dispone a matarlo, el arma se encasquilla y en aquel instante se alumbra en ella la luz de la regeneración, que empieza con el perdón<sup>41</sup> y continúa con las obras,<sup>42</sup> hasta llegar a la imitación de Cristo<sup>43</sup> y al martirio.<sup>44</sup>

Así como el dramaturgo ha exhibido la vistosa insignia de «don Gil hecho esclavo, con S y clavo» (p. 179), ahora presenta a «Lisarda, herrado el rostro, en hábito de esclavo, y escrito en la cara “Esclavo de Dios”» (p.

<sup>40</sup> El célebre soneto «Mientras por competir con tu cabello», redactado en 1582 según la datación de Chacón, acaba, como es sabido, con el verso «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

<sup>41</sup> «Perdón te pido, y confío / que así a Dios obligaré / de modo que le podré / pedir perdón por el mío. / Enemigos importunos / tuvo Dios y perdonó, / y, en esto, ser Dios mostró / más que en milagros y ayunos» (vv. 2088-2095).

<sup>42</sup> Cuando le regala a Lísida la caja de joyas, esta le dice: «Gran limosna, grande fe» (v. 2163).

<sup>43</sup> Se hace «herrar y vender» como esclava por «treinta escudos», declarando: «Perdíme no obedeciendo, / y he de ganarme obediente» (vv. 2185-2193).

<sup>44</sup> Es una actuación en línea con las prescripciones del *Decreto sobre la Justificación*, donde se avisa que «aunque Jesucristo *murió por todos*, no todos participan del beneficio de su muerte, sino sólo aquellos a quienes se comunican los méritos de su pasión. Porque [...], si [los hombres] no renaciesen en Jesucristo, jamás serían justificados; pues en esta regeneración se les confiere por el mérito de la pasión de Cristo, la gracia con que se hacen justos», puesto que «*la fe sin obras es muerta y ociosa*» (López de Ayala 1798: 57 y 62).

209). Cull lo define «un emblema “vivo”», ya que, «con una indumentaria simbólica y un discurso amonestador», la mujer «sirve como un símbolo y advertencia de la brevedad de la vida, y las consecuencias del pecado».<sup>45</sup> El mensaje, además, está subrayado por la homofonía entre «yerro» y «hierro», evidente en las palabras de Lisarda:

Estando así se repara  
un yerro que he cometido  
con los hierros de mi cara.  
Una vida errada y loca  
he vivido en edad poca,  
y tendré salud segura  
si, al modo de calentura,  
me sale el yerro a la boca. (vv. 2350-2355)

La penitente, decidida a «ser Magdalena» (v. 2155) en su arrepentimiento,<sup>46</sup> para borrar el pecado ha desfigurado su rostro «como suele hacer la muerte» (v. 2360), según el comentario Arsindo, quien accede a venderla a Marcelo, aunque se siente «el Judas de [su] inocencia» (v. 2366). Al final del drama, «Descúbrese Lisarda con música, muerta, de rodillas, con un Cristo y una calavera, en un jardín» (p. 239), acotación que con sus iconos –explica González Dengra– «permite al dramaturgo aumentar el efecto del símbolo».<sup>47</sup> La hija inobediente ha cumplido su camino de expiación y a los ojos del padre aparece «más hermosa y más perfeta / [...] que en vida» (vv. 3280-3281). El mismo Marcelo interpreta la transfiguración como un signo de la obra de Dios, en una muestra evidente de que las pruebas desencadenadas por la «maldición» se han convertido en una ocasión «dichosa» (vv. 3283-3285).

Villanueva Fernández (2001: 366 y 368), al analizar *El esclavo del demonio* a la luz del tema de la gracia, destaca la influencia de «la discusión secular del mérito *de condigno* y *de congruo*», ya que don Gil, a diferencia de Lisarda, es «perdonado por Dios sin ningún mérito suyo». Hay que notar que la conversión de ambos pecadores va precedida por una crisis interior que

<sup>45</sup> Cull 2000: 138.

<sup>46</sup> Sobre «Magdalen as a model of repentance», cf. Rhodes 2007: 296.

<sup>47</sup> González Dengra, 2005: 205.

conduce al *contemptus mundi*, expresado en la secuencia «humo, sombra, nada, muerte», ya pronunciada anteriormente por Lisarda y repetida por el fraile (v. 2822). Sin embargo, la salvación de don Gil pasa por la experiencia sensorial y presenta rasgos espectaculares, inspirados por el motivo bíblico de «la batalla en el cielo» (*Apocalipsis* 12:7) y la hagiografía medieval que lo recupera.<sup>48</sup>

Tras la visión del esqueleto (la «sombra infernal», v. 2780), el fraile expresa su amargo desconcierto frente a las apariencias engañosas evocando el tópico de las flores efímeras. Empieza a realizar que solo los bienes que proceden de Dios tienen un valor efectivo, porque «el mundo los da prestados» y «el demonio, aparentes» (vv. 2798-2799). En aquel instante, oye una voz acusadora que le ordena que cambie de vida y, cuando reacciona al llamamiento divino, Angelio —próximo a revelarse en su aspecto terrorífico— le recuerda que su cautiverio, sellado con la escritura, no tiene posibilidad de rescate. Los artificios de la tramoya, junto con los recursos acústicos, contribuyen a la impresionante representación de las siguientes escenas dramáticas, en que se suceden tres momentos claves: la aparición de «una figura de demonio» que abandonará la escena «disparando cohetes y arcabuces» (p. 225); la «batalla arriba entre un ángel y el demonio» mientras «suenan trompetas» (p. 227); y la victoria celebrada por «un ángel, o dos, triunfando al son de la música, con un papel» (p. 227). Recuperada la cédula, don Gil manifiesta el propósito de entregarse a la vida penitente: «Esclavo fui del diablo, / pero ya lo soy de Dios. / [...] / pues asombró tu pecado, / asombre tu penitencia» (vv. 2918-2919 y 2934-2935). De hecho, poco después aparece «con un saco de penitencia (una sogá a la garganta)» (p. 238), confiesa públicamente sus culpas y descarga a don Diego de la acusación de haber matado a Lisarda (equivoco originado por la desaparición y la identidad disfrazada de la mujer).

Rhodes (2007: 281, 282 y 297) expresa su desconcierto frente al «hyperbolic contrast» y «the gender inequity» que deriva del tratamiento

<sup>48</sup> Por ejemplo, la leyenda del «sacristán fornicario», elaborada en el *Milagro* II de Berceo y la Cantiga 11 de Alfonso X. El tema se revitalizó en el siglo XVII, como demuestra el óleo de Rubens *San Miguel expulsando a Lucifer y a los ángeles rebeldes*, pintado hacia 1622.

impar de los dos personajes, puesto que «Gil pays for straying from the law of the father with sanctity, Lisarda pays with death», convirtiéndose en la víctima inmolada en las aras del patriarcado. Una vez más, debemos abandonar nuestro sistema de valores para descifrar el mensaje que entraña la muerte en la ideología religiosa contrarreformista. Tal vez nos dé una clave María de Zayas, en el marco de sus *Desengaños*, cuando nos presenta el debate del narratario impresionado por el trágico epílogo de *El verdugo de su esposa*: ¿por qué el galán, a pesar de su intención infamante, se salva gracias a un milagro, mientras que la dama virtuosa muere martirizada injustamente? La respuesta la ofrece Lisis, la doncella principal del sarao, al afirmar

que en eso no había que sentir más de que a Dios no se le puede preguntar por qué hace esos milagros, supuesto que sus secretos son incomprensibles; y así, a unos libra y a otros deja padecer; que a ella le parecía, con el corto caudal de su ingenio, que a Roseleta le había dado Dios el Cielo padeciendo aquel martirio, porque la debió de hallar en tiempo de merecerle, y que a don Juan le guardó hasta que le mereciese con la penitencia, y que tuviese más larga vida y tantos desengaños para enmendarla.<sup>49</sup>

## 6. NOTAS CONCLUSIVAS

Villanueva Fernández (1998: 429) advierte justamente que «si hay un grave error en la interpretación de los hechos y las obras pasadas, es la opinión crítica sobre las mismas desde presupuestos específicos de nuestra época, ajenos por completo a los de su contemporaneidad». Mira de Amescua es un hijo de su tiempo y, además, un sacerdote que se vale del arte dramático como arma didáctica. De hecho, como recuerda Muñoz Palomares (2007: 11), su teatro se distingue por el «carácter moralizador y catequístico. El mismo autor lo formuló de manera clara al enunciar los dos objetivos principales que, según él, debe reunir la comedia: la defensa de la fe y de las costumbres cristianas, y la enseñanza moral y política». En *El esclavo del demonio*, se hace portavoz de la doctrina del Concilio, que señala

<sup>49</sup> Zayas (Yllera): 223.

una vía de rescate: «Los que habiendo recibido la gracia de la justificación, la perdieron por el pecado, podrán otra vez justificarse por los méritos de Jesucristo, procurando, excitados con el auxilio divino, recobrar la gracia perdida, mediante el sacramento de la Penitencia», ya que «dice la Escritura [...]: *La tristeza que es según Dios, produce una penitencia permanente para conseguir la salvación*».<sup>50</sup>

Las alusiones esparcidas en el texto a la arrogancia de Luzbel y Nemrod proyectan en las trayectorias de don Gil y Lisarda las sombras de la mítica caída. La «escala» es el objeto emblemático que encarna los impulsos desviantes hacia metas inmorales y conduce a la ruina de la torre de Babel. El pecador, en su anhelo de alcanzar lo prohibido, se encuentra recluido en una cueva oscura y solo cuando discurra el velo de las apariencias engañosas podrá hallar una luz que lo conduzca hacia los bienes eternos. Con hábil versificación Mira de Amescua materializa la lección moral acuñando imágenes descifrables para un público familiarizado con los tópicos de la fugacidad de la vida y la simbología del bestiario. Si Dios vigila y defiende a sus hijos «como parida leona» (v. 450), el hombre camina al borde de la muerte, porque es «la hermosura cosa incierta, / flor del campo, bien prestado, / tumba de huesos cubierta / con un paño de brocado» (v. 2786-2789). De ahí la enseñanza tridentina: nadie «está exento de la observancia de los mandamientos», ni puede penetrar el «profundo misterio de la predestinación divina», pero todos pueden salvarse «mortificando su carne» y renaciendo en Jesucristo, «pues en esta regeneración se les confiere [...] la gracia con que se hacen justos».<sup>51</sup>

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

<sup>50</sup> *Concilio de Trento* (López de Ayala): 70 y 71.

<sup>51</sup> *Concilio de Trento* (López de Ayala): 66, 68, 65 y 57.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## LITERATURA PRIMARIA

- Alciato (Sebastián) = Alciato, *Emblemas*, ed. por Santiago Sebastián, prólogo Aurora Ejido, trad. Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993<sup>2</sup>.
- Alfonso X (Mettman) = Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María, I (Cantigas 1-100)*, ed. por Walter Mettman, Madrid, Castalia, 2019.
- Ambrosio de Milán, *Noé* (López Kindler) = Ambrosio de Milán, *El Paraíso. Caín y Abel. Noé*, ed. por Agustín López Kindler, Madrid, Ciudad Nueva, 2013.
- Berceo (Baños) = Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. por Fernando Baños, estudio preliminar de Isabel Uría, Crítica, Barcelona, 1997.
- Castañega (Campagne) = Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, ed. por Fabián Alejandro Campagne, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras · Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Ciruelo (Herrero Ingelmo) = Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías (1538)*, ed. por José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.
- Concilio de Trento* (López de Ayala) = *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, ed. por Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- Luján (Rallo) = Pedro de Luján, *Coloquios Matrimoniales*, ed. por Asunción Rallo Gruss, Madrid, Real Academia Española, 1990.
- Mexía (Castro) = Pedro, *Silva de varia lección*, ed. por Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- Mira de Amescua (Villanueva) = Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. por Juan Manuel Villanueva, en *Teatro completo*, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada · Diputación de Granada, 2004, t. IV: 113-240.
- Sánchez (Baldissera) = Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por A.B.C.*, ed. por Andrea Baldissera, Pisa, ETS, 2005.
- Valeriano, *Hieroglyphica* = Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, [Michael Isengrin], 1556.
- Vives (Riber) = Vives, Juan Luis, *Formación de la mujer cristiana (Institutio feminae christiana, 1523)*, en *Obras completas*, ed. por Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947, t. I: 985-1175.
- Zayas (Yllera) = María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

## LITERATURA SECUNDARIA

- Arellano 1995 = Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Baroja 1988 = Julio Caro Baroja, *Toledo*, Barcelona, Destino, 1988.
- Brandenberger 1997 = Tobias Brandenberger, *Literatura de matrimonio (Península ibérica, s. XIV-XVI)*, Zaragoza, Pórtico (Ispanica Elvetica), 1997.
- Couderc 2020 = Christophe Couderc, *De raptos, escalas y corredores: el balcón como espacio de transición*, «*Criticón*» 139 (2020): 159-180 (<http://journals.openedition.org/criticon/16741>).
- Cull 2000 = John Cull, *El teatro emblemático de Mira de Amescua*, en Rafael Zafra, José Javier Azanza (ed. por), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000: 127-142.
- D'Agostino 2016 = Alfonso D'Agostino, *Gli antenati di Faust. Il patto col demonio nella letteratura medievale*, Milano-Udine, Mimesis, 2016 (e-book).
- Escudero Baztán 2014 = Juan Manuel Escudero Baztán, *San Gil de Portugal en el teatro áureo (de Mira de Amescua a Matos Fragoso)*, en Santiago Fernández Mosquera (ed. por), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert, 2014: 151-162.
- Fernández Rodríguez 2016 = Natalia Fernández Rodríguez, *Prólogo a Agustín Moreto, Caer para levantar*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016 [<https://www.cervantesvirtual.com>].
- González Dengra 2005 = Miguel González Dengra, *Arrepentidos, mártires, felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua*, en Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (ed. por), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Granada, Universidad de Granada, 2005: 201-222 [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/arrepentidos-martires-felones—aproximacion-escenografica-a-mira-de-amescua/>].
- González Fernández 2001 = Luis González Fernández, “*Yo soy, pues saberlo quieres...*”: *la tarjeta de presentación del demonio en el «Códice de autos viejos» y en la comedia nueva*, «*Criticón*» 83 (2001): 105-114.
- Herrera 2014 = Arnulfo Herrera, *En torno a «El esclavo del demonio»*, en Mariela Insúa, Robin Ann Rice (ed. por), *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014: 25-32.
- Masdeu Rocha 2021 = Sofía Masdeu Rocha, *El perturbador rol de la oralidad y de la escritura en «El esclavo del demonio» (1612) de Mira de Amescua*, «*Bulletin of Hispanic Studies*» 98/8 (2021): 735-750.

- Moore 1979 = Roger Moore, *Leonor's Role in «El esclavo del demonio»*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos» 3/3 (1979): 275-286.
- Muñoz Palomares 2007 = Muñoz Palomares, Antonio, *El teatro de Mira de Amescua. Para una lectura política y social de la comedia áurea*, Madrid · Frankfurt, Universidad de Navarra · Iberoamericana · Vervuert, 2007.
- Nascimento 1994 = Aires A. Nascimento, *O pacto com o demonio em fontes medievais portuguesas: Teófilo e Fr. Gil de Santarém*, en María Isabel Toro Pascua (ed. por), *Actas del III congreso de la AHLM*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV · Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, t. II: 737-745.
- Rauchwarger 1976 = Judith Rauchwarger, *Principal and Secondary Plots in «El esclavo del demonio»*, «Bulletin of the Comediantes» 28/1 (1976): 49-52.
- Rhodes 2007 = Elizabeth Rhodes, *The Economics of Salvation in «El esclavo del demonio»*, «Bulletin of the Comediantes» 59/2 (2007): 281-302.
- Ruano 1995 = Eloy Benito Ruano, *A Toledo los diablos*, en Aa. Vv., *Medievo hispano. Estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1995: 65-81.
- Ruano de la Haza 1995 = José María Ruano de la Haza, *Una interpretación de «El esclavo del demonio»*, en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja, Antonio Serrano (ed. por), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses · Diputación de Almería, 1995: 89-100.
- Ruffinatto 1990 = Aldo Ruffinatto, *Il patto diabolico in Spagna dal Medioevo a Calderón (e oltre)*, in Eugenio Corsini, Eugenio Costa (a c. di), *L'autunno del diavolo*, vol. I, Milano, Bompiani, 1990, t. I: 523-42.
- Ruiz Pérez 2005 = Pedro Ruiz Pérez, *Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca*, en Ignacio Arellano, Jesús María Usunáriz (ed. por), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 2005: 39-54.
- Ruiz Ramón 1981 = Francisco Ruiz Ramón, *Mira de Amescua*, en Id., *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra, 1981, t. I: 179-183.
- Russell 1995a = Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, traducción de Rufo G. Salcedo, Barcelona, Laertes, 1995.
- Russell 1995b = Jeffrey Burton Russell, *El Príncipe de las Tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.
- Valbuena Prat 1959 = Ángel Valbuena Prat, *Prólogo a Antonio Mira de Amescua, Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, t. I: IX-LXXXVI.
- Villanueva Fernández 1998 = Villanueva Fernández Juan Manuel, *¿Fue misógino Mira de Amescua?*, en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (ed. por), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad*

*histórica*, Granada, Universidad de Granada · Instituto de Estudios de la Mujer, 1998: 429-453 (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/fue-misogino-mira-de-amescua/>).

Villanueva Fernández 2001 = Juan Manuel Villanueva Fernández, *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca Autores Cristianos, 2001.

RESUMEN: En *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua recupera el tema medieval del pacto con el diablo y el ideario educativo de los tratados humanistas para ofrecer una enseñanza moral en línea con los preceptos del Concilio de Trento. La rebelión de Lisarda es un acto transgresivo, merecedor de la maldición paterna, a la luz de los manuales sobre la conducta de la mujer (por ejemplo, los de Vives y Luján). Las alusiones diseminadas en el texto relacionan el pecado de don Gil a la caída de Luzbel y la confusión de Babel. En este contexto la «escala» adquiere un valor emblemático como inversión profanadora de la «escala mística». La recuperación espectacular del pacto demoníaco y la batalla de los ángeles materializa la idea de la posible salvación del pecador que, al descartar las creencias erróneas en la predestinación, colabore con la gracia de Dios.

PALABRAS CLAVE: Mira de Amescua; *Esclavo del demonio*; pacto con el diablo; tradición medieval; tratados humanistas; Concilio de Trento.

ABSTRACT: In *El esclavo del demonio*, Mira de Amescua recovers the medieval theme of the pact with the devil and the educational ideology of humanist treatises to offer a moral teaching in line with the precepts of the Council of Trent. Lisarda's rebellion is a transgressive act according to the principles spread in the treatises on women's education (for example, in Vives and Luján). Don Gil's sin reflects the fall of Luzbel and the confusion of Babel. In this context, the «ladder» acquires emblematic value as a desecrating inversion of the «mystical ladder». The spectacular recovery of the motive of the demonic pact and the battle of the angels materializes the idea of the possible salvation of the sinner who, by discarding the erroneous beliefs in predestination, collaborates with the grace of God.

KEYWORDS: Mira de Amescua; Demon's slave; pact with the devil; Medieval Tradition; Humanist Treatises; Trento Council.