

**MIRA DE AMESCUA:  
UN TEATRO EN LA PENUMBRA**

***RILCE***

Número monográfico

Editado por Ignacio Arellano y Agustín de la Granja

**7, 2, 1991**

**UNIVERSIDAD DE NAVARRA**

*LA LÓGICA DE LAS APARIENCIAS:  
DUELO FICTO EN «LA ADÚLTERA VIRTUOSA»*

Mayte GARCÍA GODOY

Una edición impresa hacia la segunda mitad del siglo XVII, de apariencia sevillana, y localizada actualmente en la Biblioteca Nacional de Munich, parece constituir, en opinión de Cotarelo y Mori<sup>1</sup> el único ejemplar de la comedia que nos ocupa.

*La adúltera virtuosa* se desarrolla en un ámbito palaciego y cuenta las intrigas amorosas que ocasiona la heredera de la Corona de Aragón. Doña Juana estaba en un principio prometida con don Felipe de Cardona, y más tarde, aprovechando su ausencia, es ofrecida en matrimonio al italiano duque Mauricio, por ofrecer una dote mayor. La ruptura del primer compromiso se hace precipitadamente, y a ella se opone, para que no quede mancillado el honor de los Cardona, el hermano del ausente don Felipe, quien en el intento recibe alevosamente muerte por la espalda.

Cuando las velaciones entre doña Juana y el duque Mauricio se van a realizar en el duomo de Nápoles, ante la presencia del rey, este queda prisionero de las lindezas de doña Juana.

La primera y la segunda jornadas nos presentan, por una parte, las vicisitudes de la venganza que don Felipe de Cardona exige por la alevosa muerte de su hermano, y por otra parte, nos muestran los obstáculos que al monarca se le presentan para conquistar a la desposada. Para tal empresa se ofrecen el duque y el barón, quienes allanarán el camino a su majestad

<sup>1</sup> E. Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1931, pp. 44-47.

con todo tipo de embelecos, traiciones y tercerías. La reina descubre a los aduladores y ellos, para salvar sus vidas, la acusan de adúltera. Con tal acusación se inicia una acción secundaria cuyo desarrollo tiene lugar en la tercera jornada que culminará con la salvación de la reina en público desafío. Previamente debemos advertir que el desarrollo de los hechos, hasta cierto punto lógico, que hemos presentado, no responde al orden que Mira de Amescua proyecta en su comedia. En este sentido, trazar correlatos técnicos nos llevaría a equívocos, dado que *La adúltera virtuosa* carece de una acción continuada y se fundamenta en una serie de escenas yuxtapuestas, torpemente imbricadas y no menos insólitas y desaforadas.

Hablar de honor o de honra en la comedia del Siglo de Oro equivale, prácticamente, a definir nuestra escena clásica, y de ahí que venga siendo un lugar común. Numerosos trabajos se han consagrado al estudio de este sentimiento, privativo de linajes nobiliarios, y a sistematizar los comportamientos que la defensa y restauración del honor dictan. En dichos trabajos, al abstracto sentir del honor se le suele equiparar un estereotipo de lucha entre dos caballeros desligada de pragmáticas y leyes. De esta manera, el pundonor hidalguesco se identifica con el duelo, y lo abstracto del sentimiento del honor equivale a la particular ceremonia del reto. Aquí se legitima la ecuación honra = duelo que viene funcionando como si de dos sinónimos se tratara.

En adelante intentaremos deslindar ambos conceptos y nos ocuparemos del protocolo que rodea al desafío. Dado que en *La adúltera virtuosa* son frecuentes las referencias a esta particular ceremonia nos proponemos una serie de objetivos jalonados:

1º) Verificar si en nuestra comedia, además de la muerte en estacada, privativa de los nobles, se apuntan otros tipos de muerte para el resto de los linajes. Atendiendo al juego polifónico de esta pieza, precisaremos el carácter que manifiesta la muerte en reto frente a otras modalidades destinadas a personajes de diferente condición.

LA ADULTERA VIRTUOSA.  
**COMEDIA**  
**FAMOSA.**

DEL DOCTOR MIRA DE MESQUA.

Hablan en ella las personas siguientes.

*Don Felipe de Cardona.*  
*El Duque Mauricio.*  
*El Rey.*  
*Varon.*  
*El Conde.*  
*Carlos.*

*Astolfo.*  
*Frison lacayo.*  
*El Duque Claudio.*  
*Doña Juana.*  
*Doña Ines.*  
*La Reyna.*

*Glaudio.*  
*Coridon.*  
*Gaceno.*  
*Julio criado.*  
*Lupercio criado.*  
*Alberto.*

IORNADA PRIMERA.

*Salen el Duque Mauricio, y la Duquesa doña Juana sumager, doña Ines su Camarera, el Duque Claudio, el Marques Gonzalfo, y gentiles hombres, todos salen como desposorio.*

*Car.* Ya en el Domo el Cardenal a Vue Excelencias aguada, y en el Palacio Real vi cercados de la guarda los nar. noles del portal.

*Claudio.* Que falta para salir aora a la sanca Iglesia?

*Man.* El Rey. *Claudio.* Pues ha do venir?

*Man.* A honrarlos.

*Claudio.* De su prudencia mas se puede presumir.

*Jua.* Quiere honrarlos, siendo oy de nuestras bodas padrino, que porque Espanola soy

me fauorece. *Car.* Imagino que oyendo la guarda estoy.

*Dentro.* Placa placa. *Man.* El es sin falta, a recibirse salgamos, pues vna merced tan alta de su clemencia alcançamos.

*Car.* Pienso que caeris en falta, porque ya está arriba, y llega don. le estais. *Dentro.* Placa.

*Salen el Rey, el Conde, y Varon.*

*Man.* Señor, mi hu mildad a estos pies llega, pues tan inmenso fauor oy dexa la envidia ciega.

Quando señor, mereci que mi casa, y su hu mildad tal huésped tuuiera en sí?

*Rey.* Alçad, Duque. Duque, alçad.

*Man.* Quisiera tener aqui

A

riq rezar,

2º) Analizar sistemáticamente todo el cúmulo de noticias que en *La adúltera virtuosa* se ofrecen a propósito de la ceremonia duelística y determinar cuáles son sus formas, su preceptiva y una posible tipología.

3º) Dilucidar la funcionalidad dramática de los tres duelos que aparecen en nuestra comedia.

Presenciamos en el texto toda una relación de fórmulas para ejecutar la pena de muerte según los linajes a que vayan destinados y el tipo de delito cometido: espada, daga, garrote, veneno, cordel y hoguera. Existe una diferencia sustancial entre la primera fórmula y las demás. Mientras que la muerte en estacada supone una lucha y el privilegio de que en ella uno de los dos implicados en el litigio puede salvar su vida, los otros tipos de muerte constituyen condenas en estricto desprovistas del privilegio de la defensa.

La espada es el objeto con el que los nobles solucionan sus pleitos, pero habría que hacer algunas precisiones:

1ª) Utilizada por la espalda implica muerte alevosa (el ejemplo viene dado por el «asesinato» del hermano de don Felipe).

2ª) Sólo en «campo otorgado» y con las espadas dirigidas a los pechos, la muerte en estacada es legítima.

3ª) La espada es la única forma de ejecutar las leyes del duelo y no equivale a la muerte del afrentador por otros medios. Así, el duque Mauricio, que es objeto de venganza por parte de don Felipe de Cardona, constituye a la vez, aunque por motivos distintos, un estorbo para el rey. La corona ordena que se le dé muerte oculta, pero esto impide que don Felipe cumpla su venganza, al contrariar el código del reto.

4ª) Estas leyes del duelo son obligatorias para el hombre pero condicionales para las mujeres, que ven limitadas sus posibilidades de actuación. Cuando a la reina se la acusa de adúltera no se le permite defender lo contrario con la espada, sino que (como establece el código del duelo) se le dan a elegir tres

muertes secretas: daga, veneno y cordel. La hoguera es la pena que exige la reina de acuerdo con la acusación de adúltera y apelando, no a la implacable ley del honor, sino al fuero romano. El garrote es la quinta y última fórmula ideada para segar la vida de algunos de los acusados en *La adúltera virtuosa*. Es el castigo que se le aplica a Frisón lacayo y también al conde y barón una vez descubierta la falsedad de la infamia de adulterio con que acusan a la reina.

Presentadas las formas de acabar con la vida de los condenados en nuestra comedia, nos centraremos en el reto, que es la que corresponde a los caballeros y la que más precisada se halla en el texto. En este sentido, podríamos decir que en *La adúltera virtuosa* subyace un tratado acerca del lugar en el que se ha de librar el desafío. Más de una decena de veces los caballeros de la comedia se refieren al campo y a la preceptiva que lo reglamenta. Así, por una parte, distinguen «campo público» y «campo secreto» según el carácter del duelo, y por otra parte, entre «campo abierto» y «campo cerrado». Dice Frisón:

Tres horas tiene de plazo  
 aqueste alevoso reto,  
 que a las seis se cierra el campo  
 y a las tres estará abierto  
 (vv. 2385-2388)

Ciertos aforismos revelan también la preceptiva que se aplica al campo. Cuando dice Astolfo «Ármese el campo y tálese la tierra» (v. 1390) se está refiriendo a las condiciones que ha de requerir el lugar. Esto es, debe tratarse de una superficie plana, sin obstáculos, para evitar caídas accidentales.

Tres acciones distintas realizan los personajes de *La adúltera virtuosa* en relación al marco del que venimos hablando:

1. Pedir campo.
2. Otorgar campo.
3. Ofrecerse en el campo.

La primera (pedir campo) puede cubrirse con distintas fórmulas:

a) El duque de Cardona opta por la forma escrita y solicita el campo con una carta.

b) Otro de los procedimientos para pedir campo es utilizar al padrino designado previamente. Tal es lo que hace Asolfo: «pues hoy en nombre / de don Felipe, su hijo, / cito, aplazo y pido campo» (vv. 926-928).

c) No obstante, aparte de emplear la carta y el padrino, lo más frecuente es que los dos personajes implicados se lo soliciten directamente.

«Otorgar campo», otra de las acciones de las que venimos hablando, es un acto que todos los personajes solicitan del rey de Nápoles porque sólo él tiene potestad para ejecutarlo y, de esta manera, conferir al reto un carácter solemne. Este hecho supone un anacronismo en la España del XVII; el que un rey otorgara el campo era una antigua práctica que se prohibió más tarde. El último duelo que fue admitido por un rey en territorio hispano data de 1522. Posteriormente, en España, el poder real proscribió la práctica del desafío. Esto, junto con la drástica prohibición del Concilio de Trento 40 años más tarde (1563) confirió al duelo español un carácter secreto bastante alejado de la solemnidad que Mira de Amescua nos describe en esta comedia.

Podría interpretarse, quizás, que el dramaturgo granadino recreara en *La adúltera virtuosa* la majestuosidad que en una época pasada tenía la misma práctica que en sus días era clandestina y por tanto secreta. Algunas circunstancias de la comedia parecen apuntar en esa misma dirección: el hecho de que uno de los linajes en litigio sea el de los Cardona de Aragón, el hecho de que algunas acciones transcurran en Nápoles y que el rey se llame Alfonso, podría, tal vez, sugerir la época del Nápoles aragonés y la fastuosa corte de Alfonso el Magnánimo en la que sí se permitían duelos de tal índole.

No obstante, parecen existir razones más sólidas que explican por qué el rey es el único que otorga campo en *La adúltera virtuosa*. Claude Chauchadis, en un riguroso trabajo titulado «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro»<sup>2</sup>, aduce razones históricas que refuerzan las de mera creación literaria:

Un factor histórico —escribe— va a evitar la solución de continuidad que tenían que acarrear las reticencias del Emperador frente al duelo solemne. El elemento decisivo está en las campañas de Italia, que proporcionan a los combatientes españoles un contacto permanente con una práctica que había desaparecido de su patria. En Italia se podía cumplir fácilmente con una de las exigencias de las leyes del duelo, que era que un rey o un príncipe otorgara el campo cerrado para garantizar su seguridad.

Me parece que es el momento de traer a colación algunos datos biográficos de nuestro dramaturgo: en 1609 el Conde de Lemos fue nombrado Virrey de Nápoles; uno de los escogidos para la corte literaria fue Mira de Amescua quien —sin embargo— no marcharía a Italia hasta noviembre de 1610<sup>3</sup>. Karl Gregg<sup>4</sup> fija en seis años la estancia del granadino en Nápoles (1610-16) y llama la atención sobre el impacto que ejerciera el suelo italiano en Mira de Amescua por la gran cantidad de referencias históricas y escenas italianas que salpicarán su obra posterior.

Quizás estos años permitieran al dramaturgo un conocimiento directo de los diferentes tratados italianos del duelo, algunos de los cuales, como el de Paris de Puteo, Andrés Alciato o Girolamo Muzio, fueron vertidos al español por traductores, casi siempre anónimos, en una época en que la guerra privada entre nobles era clandestina. En cualquier caso, las constantes

<sup>2</sup> *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113; la cita que sigue, en p. 81.

<sup>3</sup> A. de la Granja, «Dos páginas desconocidas para la biografía de Mira de Amescua», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, p. 261.

<sup>4</sup> K. Curtis Gregg, «A brief biography of Antonio Mira de Amescua», *Bulletin of the Comediantes*, XXVI, 1974, pp. 14-22.



referencias a la preceptiva duelística y los numerosos detalles acerca de las condiciones de realización en *La adúltera virtuosa* no parecen gratuitas.

Claude Chauchadis<sup>5</sup>, tras su infructuoso empeño de encontrar el inmaterial libro del duelo, viene a concluir que se trata de una «abstracción fantasmática» cuyas páginas parecen estar escritas sólo en las mentes de los nobles linajes. Llegado a este punto, se pregunta si, en realidad, la comedia aurisecular no es una escuela del duelo. No sólo apunta a los autores que más representaron (Lope o Calderón) como potenciales catedráticos del duelo, sino que hace extensiva la sospecha a dramaturgos de segunda fila. Sorprende descubrir que el primero de este último grupo al que Chauchadis hace referencia es nuestro Mira de Amescua. El estudioso francés cita un fragmento de *La Fénix de Salamanca* que presenta como paradigma de la preceptiva duelística y que tiene, a nuestro juicio, otro interés adicional, ya que se trata de un cartel de desafío revelador de un duelo solemne:

Sentimientos con sombra de agravios piden satisfacción como si lo fueran; que a no procurarlo, ni yo fuera quien soy, ni Alejandra quien es, pues por tío y marido tengo obligación a solicitar. Con uno de mis amigos aguardo a usía en el campillo de doña María de Aragón, a las dos, donde si razones no satisficieren mi queja, habré de remitilla a las armas. (BAE, 45, p. 81b)

Sabemos que en España los llamamientos por carteles estaban prohibidos desde la pragmática de los Reyes Católicos (1480) y entonces la justificación podría ser análoga a la que hemos apuntado en el caso de que sea el rey el que otorgue el campo.

Parece que tanto el ejemplo que aduce Chauchadis en *La Fénix de Salamanca*, como el que he presentado en *La adúltera virtuosa* nos inducen a pensar que la obra de Mira de

<sup>5</sup> C. Chauchadis, *op. cit.*, p. 97.

Amescua es un campo abonado de aforismos y fórmulas duelisticas. En este sentido, parecería rentable sistematizar, de alguna forma, todas esas noticias que salpican su obra, de manera análoga a como William J. Entwistle<sup>6</sup> hiciera respecto de Calderón. El acopio de todo este material, creemos, no sólo nos permitiría conceder o negar a Mira de Amescua el título de «perito» en la ciencia del duelo, sino que nos proporcionaría una información valiosísima de cara a la anotación textual que nos proponemos.

Todo cuanto hemos referido acerca del protocolo del reto se halla diseminado a lo largo y ancho de las tres jornadas y contextualiza los tres desafíos que ocurren en *La adúltera virtuosa*.

En el primero, don Felipe de Cardona desafía al duque Mauricio. La afrenta viene dada por la muerte alevosa que el duque Mauricio da al hermano de don Felipe de Cardona.

En el segundo reto participan los mismos personajes, pero ahora los papeles se invierten. El motivo que desencadena la lucha es la presunta muerte de doña Juana (disfrazada de caballero) a manos de don Felipe de Cardona.

El último duelo es desencadenado por la acusación de adulterio referida a la reina. En esta ocasión la afrentada no participa activamente en el campo. Los litigantes son, por un lado, el duque y el barón, promotores de tal acusación, y, por otro, el duque Mauricio y don Felipe de Cardona, que salen en defensa de la reina.

Los dos primeros duelos presentan características similares que analizaremos más tarde.

El tercero, el único que de hecho se realiza, ofrece ciertas peculiaridades, no sólo en la formulación, sino también en su desarrollo. De ellas nos vamos a ocupar:

<sup>6</sup> W. J. Entwistle, «Honra y duelo», *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, pp. 404-420.

a) Pese a que es catalogado de reto y pese a que la única arma permitida es la espada, no constituye un duelo en estricto. En primer lugar, los afrentados son dos: la reina que sufre la acusación de adúltera, y el rey, cuyo honor queda resentido. Y además, ninguno de los afrentados participan activamente en el litigio.

b) Los rivales del desafío son, por una parte, aquellos que defienden la acusación de adulterio, y por otra, aquellos que la desmienten.

c) En esta ocasión las acciones de pedir y otorgar campo no preceden a la de ofrecerse en el campo, sino que son posteriores. Una vez personados en la Plaza de Palacio, se formalizan nuevos desafíos y los contrincantes se piden campo.

d) Previo al empleo de la espada, el arma que se utiliza es la palabra. Tres horas se fijan de plazo para exponer los argumentos a favor y en contra de la acusada. Además, se le aplica todo un ritual verbal ajeno, en principio, a un duelo propiamente dicho. Tal se manifiesta en las imprecaciones de Astolfo a la reina y al pueblo espectador:

a) Ya mujer, tu marido te ha dejado  
y sus agravios deja a la justicia:  
si tú la tienes, Dios te favorezca,  
y si no te castigue, amén responde.  
(vv. 2431-2434)

b) Pueblo, aquesta que veis aquí presente  
es la mujer del rey, todos miradla,  
ninguno ahora su mujer la llame,  
hasta que en campo quede averiguado  
la mentira y la verdad de aqueste caso.  
(vv. 2439-2443)

¿Qué funcionalidad dramática —podríamos preguntarnos— reviste la exhaustiva explotación de toda la parafernalia que rodea a este duelo especial, que es, por otra parte, el único que llega a realizarse y con el que finaliza la comedia?

Consideramos que la respuesta sería «servir de colofón espectacular».

Parece que en la construcción de esta escena final el dramaturgo centra toda su atención en el diseño de la puesta en escena. Es sintomático que las únicas acotaciones textuales de la obra se concentren en esta escena. A través del juego polifónico Mira ofrece toda la información acerca de los elementos que componen el escenario y en las acotaciones indica el uso que los personajes deben hacer de ellos.

Dice Frisón acerca del escenario:

En la plaza de palacio  
se ven dos tronos cubiertos,  
uno de alegres brocados  
y otro de lutos funestos.  
Y entre aquestos dos teatros  
se muestra un palenque estrecho  
donde los dos alevosos  
quieren sustentar sus yerros.

(vv. 2365-2372)

Y las acotaciones indican los movimientos de los personajes por el espacio diseñado. Señala una: «sube en el teatro [la reina]»; y otra: «vanse y salen el rey, Astolfo y alabarderos. La reina, enlutada, está un trono aparte y siéntase».

Las estrategias que despliega Mira se basan en la explotación de los efectos visuales y auditivos. Respecto de los primeros se alude a la calidad de los tronos («alegres brocados», «lutos funestos») y al vestido de la reina «con manto y enlutada». Respecto de los auditivos, Mira incorpora en el rito la sonoridad de los instrumentos más emblemáticos:

—El conde y el barón se presentan en campo al son de trompas y cajas.

—En dos ocasiones se escucha el «atambor» y en una el sonido de trompetas.

—Además, los oídos del vulgo expectante aguardan a que las campanas del reloj señalen las seis.

Carácter distinto presentan los otros dos duelos a los que hacíamos referencia. En ellos se indica el proceso del duelo

con la elección de padrinos y las acciones de pedir y otorgar el campo, pero el encuentro en combate queda aplazado y no llega a materializarse. Los motivos del aplazamiento son, en el primer duelo, una guerra fingida por el rey, que obliga a uno de los contrincantes a postergar la defensa de su honor. El segundo desafío se suspende temporalmente hasta que la reina sea juzgada. La dilación es tan amplia que, entretanto, surgen circunstancias que clarifican los motivos de la afrenta. Esto hace que la pelea no se efectúe y que los adversarios se reconcilien. Estamos ante dos muestras de lo que Chauchadis<sup>7</sup> llama «duelo ficto». Ahora bien, ¿qué funcionalidad dramática pueden tener en *La adúltera virtuosa* estas dos apariencias de duelo que no llegan a materializarse?

El concepto de apariencia podría darnos la clave. Juan Carlos Rodríguez<sup>8</sup> explica el funcionamiento del sueño en Calderón a la luz de lo que él denomina «lógica de las apariencias». La explicación podría hacerse extensible, creemos, a los elementos que en *La adúltera virtuosa* evidencian también la dialéctica de la simulación.

Prácticamente, todos los personajes de nuestra comedia participan del juego del engaño basado en la consigna de las apariencias. De esta forma, en el transcurso de la pieza, se va estableciendo una cadena de verdades provisionales, mutables e imperfectas en las que se fundamenta el equívoco. Diferentes recursos dramáticos materializan esta cadena, este juego de las apariencias:

1. El disfraz. A Frisón se le pone el traje de duque para simular su muerte; doña Juana vestida de hombre encubre así su condición.

2. Las máscaras que, empleadas en una escena de la II jornada, igualmente tienen por objeto encubrir la identidad de quienes las llevan.

<sup>7</sup> C. Chauchadis, *op. cit.*, p. 90.

<sup>8</sup> J. C. Rodríguez, «El dominio del organicismo en España: Calderón y la dialéctica del sueño como salvación de las apariencias», en *Teoría e Historia de la Producción Ideológica. Las primeras Literaturas Burguesas*, Madrid, Akal, pp. 129-51.

3. El trueque de billetes. Con el juego de los billetes se quiere aparentar otras intenciones distintas de las que se tienen.

4. Más frecuentes son las manifestaciones de esta lógica de las apariencias en el nivel léxico, donde podemos descubrir todo un campo terminológico: la forma más utilizada es «fingir»: la fama de la guerra es «fingida» (1096); fingido es también el muerto que representa Frisón (2322); el rey llama a la reina «fingida esposa» (2159); y dice Frisón: «no finjo [...] un capitán» (1166). Pero hay otras palabras articuladas en torno al mismo concepto: «desvarío» (2312), «invenciones» (2149), «parecer» (2060), «trazas» (2149), «disimular» (1832), «embeleco» (1417), «confusión» (1393), «disfrazar» (1630), «encubierto» (1241), «enmascarar» (1555), «engaño» (583), «sueño» (899), etc.

Por último, quiero concluir que en esta misma línea podrían situarse los dos retos, falaces porque no llegan a efectuarse, que anteriormente hemos citado. Estos dos «duelos fictos», a mi juicio, son una materialización más de esta dialéctica de las apariencias y su funcionalidad dramática, además de la espectacularidad que, implícitamente, este rito conlleva, es la de servir de resorte de la acción.

En suma, sólo quiero apuntar que el duelo, en su funcionamiento ideológico, no se acepta como panacea de la justicia en todos los lances de honor que acontecen en nuestra comedia. En este sentido, la reina se opone a ser juzgada por las implacables leyes del duelo, y Frisón ridiculiza los excesos que se daban en esta ceremonia.

Con respecto a la funcionalidad dramática, el duelo sirve:

1. De colofón espectacular, muy del gusto barroco, al que se añade el carácter anacrónico de este tipo de ceremonias (esto sucede en el último duelo).

2. Como elemento nuclear de toda la trama argumental y como primer resorte de la acción. Los dos duelos fictos desencadenan todas las acciones pero no resuelven ninguna. Todo gira en torno a dos duelos que nunca llegan a materializarse.