

***Los mártires del Japón. ¿Lope de Vega
o Mira de Amescua?***

Roberto Castilla Pérez
Aula de Investigación sobre Mira de Amescua

A Germán Vega, por su
generosidad investigadora.

Los trabajos de atribución de obras a un autor siempre dejan al investigador con la impresión de que se trata de una aportación inconclusa, por la imposibilidad de dejar atados todos los cabos y poder afirmar rotundamente que dicha obra pertenece a un autor y no a otro. Teniendo en cuenta esta premisa presento aquí análisis de la comedia *Los mártires del Japón*, tradicionalmente atribuida a Lope de Vega, a pesar de que hay importantes indicios que inclinan la balanza hacia la autoría de Mira de Amescua. Se trata de un análisis que quiere abarcar el mayor número de campos posibles para que la conclusión final esté lo más cerca posible de la realidad y, para ello, se abordará la obra desde el texto y se atenderá después a todos aquellos elementos satélites que sean de interés. Lo primero que se impone, por tratarse de una obra casi desconocida entre las del repertorio de los dos dramaturgos, es el resumen de su argumento:

JORNADA I. Aparece el emperador Jisonén y ante él los cuatro reyes del Japón que acuden a rendirle pleitesía. Así lo hacen el rey de Bomura, el de Amanqui y el de Singo; el cuarto, el rey de Siguén se muestra rebelde y no acepta al emperador como tal. Ante la sorpresa de éste, el rey de Siguén le recuerda que su nombramiento no es legítimo, porque a quien le corresponde realmente el imperio es a Tayco Soma, hijo del emperador muerto, al que se ha criado encerrado en una torre, totalmente aislado del mundo y desconocedor de su rango. Ante estas palabras, el emperador teme un levantamiento y, asesorado por el rey de Bomura, deciden que la solución está en la expulsión de los predicadores cristianos del Japón. Él mismo será el encargado de hacer efectiva esta decisión de su señor. Entretanto, el emperador sale de cacería por las

inmediaciones de la torre en la que está encerrado Tayco. Se encuentra con el alcaide de la fortaleza y educador de Tayco, al cual le pide que le presente al joven. Después del encuentro, lleno de comentarios inocentes por parte de Tayco, el emperador se queda más tranquilo, pensando que ha librado a su pueblo del gobierno de un bruto, y para que el pueblo lo compruebe, ordena que Tayco viva libremente por aquellos lugares, aunque siempre vigilado. Cuando el emperador se marcha, el alcaide y Tayco entablan una interesante conversación sobre la divinidad del sol y sobre ese ser maravilloso al que Tayco aún no ha conocido, la mujer. El alcaide le revela su identidad. El rey de Bomura va a visitar a los frailes a la casa donde se esconden y les anuncia que van a ser expulsados de inmediato por decreto del emperador. Éstos aceptan la orden y se preparan para salir de Japón, dispuestos a regresar de inmediato, aunque ello les acarree la muerte. En el bosque, Tayco conoce a Quildora cuando ésta está cazando en compañía de otras mujeres, Nerea entre ellas, y se cierra la jornada con ambos personajes lanzándose requiebros amorosos.

JORNADA II. El alcaide aconseja a Tayco que continúe fingiendo «rústica simplicidad» hasta que consiga el Imperio de su padre. Tayco, a su vez, le comunica que ha visto una mujer y se ha enamorado de ella. Por su parte, Quildora confiesa a Nerea que se ha enamorado de Tayco. El emperador, que ha salido de cacería por el bosque, ve a Nerea y a Quildora y comienza a requebrarlas. Las dos mujeres tratan de evitar esta situación argumentando el respeto que se debe al emperador. Tayco, que también anda por el bosque, presencia la escena y siente celos al ver cómo el emperador regala a Quildora unos diamantes. El rey de Bomura se siente igualmente celoso al pensar que es a Nerea a quien el emperador ama. Cuando Jisonén se da cuenta de que Tayco está enamorado vuelve a temer una revolución, y por ello ordena que sea custodiado por Mangazil, pero el joven logra burlar la guardia fácilmente. Vuelven los tres frailes disfrazados con atuendo japonés y se reparten el territorio en el que va a predicar cada uno de ellos. Después de despedirse, fray Alonso Navarrete presencia en el bosque cómo el emperador intenta forzar a Quildora. El fraile consigue evitarlo y catequiza a la mujer hasta que le arranca la promesa de que va a ser cristiana. Tayco, que presencia esta escena, cree que el fraile es el tercero del emperador y que la imagen de Cristo que aquél le ha entregado es un retrato del segundo. Todo queda aclarado y Quildora le dice que ha presenciado el momento en el que el rey de Sigüén le rendía pleitesía; por tanto, sabe que él es el emperador y teme perderlo, pero él insiste en que su amor, sea emperador o no, es firme.

JORNADA III. El fraile Francisco pide a Mangazil que, ya que antes había dado cobijo en su casa a los tres frailes, ahora haga lo mismo con los hábitos para que éstos les sirvan de mortaja si el emperador los apresa y les da muerte. Nerea, escondida tras los árboles, escucha una conversación entre el emperador y el rey de Bomura, en la que éste le cuenta a Jisonén que Tayco no es un bruto, como ellos pensaban, y que ama a Quildora. El emperador promete matarlos a los dos. Todo está preparado para quemar en una hoguera los símbolos de la religión católica y así atraer a los tres frailes para sacrificarlos. Fray Alonso Navarrete se introduce en esa hoguera inmensa para arrebatarle al fuego las imágenes y los rosarios; de manera milagrosa sale ileso del fuego, lo cual encoleriza aún más al emperador, que intenta ejecutar allí mismo al fraile dominico; pero Tayco Soma sale en su defensa y queda él como rescate. Jisonén busca una excusa para matar al joven heredero y para conseguirlo le tiende una trampa, valiéndose de Quildora. Tayco aborrece a su enamorada al creer que lo ha traicionado. A partir de este momento se desencadena el desenlace de las dos tramas: el alcaide convoca a los reyes leales a Tayco, que acuden de inmediato a destronar al emperador; por otro lado, los frailes son martirizados junto al hijo de Quildora, Tomás. Tayco ocupa el lugar que le correspondía por nacimiento; Quildora se une a él y ambos se convierten al cristianismo.

Uno de los aspectos que pueden orientar la atribución a Mira de Amescua de esta comedia es el rastreo en su producción dramática de imágenes, expresiones y la construcción de las mismas que hace el dramaturgo, para tratar de determinar que esa redundancia de elementos hace que la pieza haya salido de la misma mano que han salido otras comedias cuya autoría no es tan discutida, o está absolutamente clara. Esto es especialmente complicado en el caso de Mira de Amescua, porque se ha tenido que ir recomponiendo una parte importante de su producción arrebatándosela a otros autores a los que se les habían atribuido las obras de forma errónea o interesada. A este propósito voy a dedicar las próximas páginas y creo que sin haber sido especialmente selectivo en el corpus de comedias tratado, se ha conseguido encontrar un buen número de ejemplos de lugares comunes en la producción dramática del guadijeño, como ya hiciera el profesor Germán Vega, a propósito de *El tercero de su dama*¹,

¹Germán Vega García-Luengos. «De amor, enredo y Granada», en Agustín de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30*

cosechando unos frutos más que granados. Y es que efectivamente Mira, como casi todos los dramaturgos del Siglo de Oro, «no está libre de la autoimitación, consciente o no»². Aprovecharé del profesor García-Luengos algunos elementos y aportaré otros nuevos que no se encontraban en la comedia que él estudiaba y sí aparecen en *Los Mártires del Japón*.

a) La noche que despliega su manto de tinieblas, confundiendo todo lo que durante el día aparece claro:

También he de hacer que vayan,
 Cuando la noche despliegue
 Temores y sombras vanas,
 Confesión pidiendo algunos...
 (vv. 2009-2012)

La oscuridad que se produce por el despliegue de las sombras que realiza la noche, provoca, a su vez, que sea el momento elegido para perpetrar los engaños:

Parece que la noche se anticipa,
 deseosa de ver vuestros engaños,
 y que ha salido del dorado lecho
 con más ojos abiertos que otras veces.
 (*Adúltera virtuosa*, vv. 1962-

1965)

Entre los muchos tipos de engaños que se pueden realizar en la noche oscura, están los de los amantes, a los que la noche suele confundir con frecuencia:

¿Qué hay más que dudar si es él?
 ¡Oh, noche vil, burladora,
 ¿qué amante no se engañó
 en tu oscuridad prolija?
 (*Cuatro milagros de amor*, vv. 2221-2224)

Quizá el texto que explica de una forma más clara lo que la noche

octubre de 1994). Granada, Universidad, 1996, pp. 579-603.

²Vid. Germán Vega, art. cit., p. 590.

simboliza para Mira de Amescua y que, a su vez, recoge todos los valores manifestados en los ejemplos anteriores es el que se aporta a continuación:

Noche ciega, engendradora
del sueño y sus ilusiones
de amantes –pobres ladrones–,
madre, capa encubridora,
pues nos descubres ahora
cuarenta imágenes bellas,
mil y veinte y dos estrellas
de que el cielo es adornado,
sácame de este cuidado
antes que se ascondan ellas!
(*Primer Conde de Flandes*, vv.1169-
1188)

La idea que se repite es la de entender la noche como burladora, es decir, como el momento en el que se permiten una serie de situaciones que no son las más usuales, las más normales; y esto es posible porque cuando cae la noche todo es oscuridad, confusión al fin y al cabo.

b) Un contraste con el que se consiguen muy bellas imágenes es el que está basado en la oposición entre la nieve y el fuego. Inmediatamente se piensa que esta oposición tiene que ser utilizada por el dramaturgo para expresar con ella los estados de apasionamiento o enfriamiento entre los amantes, y así es, aunque en Mira va a tener otras posibilidades:

Helado y ardiente estoy,
Que me parece que soy
Volcán cubierto de nieve.
¿Qué enfermedad es la mía?
¿Qué mal nuevo es éste, cielos?
(vv.1273-1277)

Esta divina belleza
Tanto abrasa el pecho mío,
Que entre el fuego y entre el frío,
Contrarios que el pecho pasa,
Todo el corazón se abrasa
Y el alma confusa envío.
(vv. 912-917)

Amor, gallardo principio

Aparte

das a mi industria; prosigue,
y flechas de fuego vivo
enciendan la rica nieve
de su pecho.

(*Reina Sevilla*, vv.

100-104)

¿Cómo, Carlos, os ponéis,
sin prevenir mi rigor,
a mis ojos? Si galán
sois de las damas, ¿qué os mueve
a que, siendo el pecho nieve,
deis a entender que es volcán?

(*Examinarse de rey*, vv. 1219-

1224)

La belleza de la oposición de estos términos es mucho mayor cuando Mira de Amescua, apoyándose en ellos, construye la alegoría del amor, o para ser más exactos del acto del enamoramiento:

Cuando el piélago corrí
de amor, que es Dios soberano,
fui con la sonda en la mano
para no perderme a mí.
Bajel de amor sin igual,
no debe engolfarse el ciego
por ondas de nieve y fuego
de rayos y de cristal;
escollo tienen fatal
mis ojos, ya centinelas
de mar que abrasas y hielas,
y así el arte y la razón
han suspendido el timón
y han amainado las velas.

(*Cuatro milagros de amor*, vv. 1867-

1880)

Otra de las manifestaciones que presentan estos dos términos antónimos es su utilización por parte del dramaturgo para describir caracteres:

Levantaos, por vida mía;

la gente de España sola
sabe enseñar cortesía.
Un infierno es la española.
y es su mano nieve fría.

(*Adúltera virtuosa*, vv. 86-90)

Por último, se manifiesta la oposición nieve/fuego en otros casos en los que no se quiere aludir al amor ni al estado de los enamorados:

Este delito cometan,
Cuando a los cielos respetan
Las cosas inanimadas!
Bárbaros, llenos de errores,
Como a Dios respeto debe,
Fuego produce la nieve,
Y el fuego produce flores.

(vv. 2199-2205)

Y, de noche, una columna
de fuego os prestaba siempre
luz para ver en los campos
llover el maná de nieve;
que, cansándoos su dulzura,
disteis causa a que lloviese
codornices por las ollas
que llorasteis impacientes.

(*Clavo de Jael*, vv. 572-579)

Las posibilidades, por tanto, son muchas y permiten la manipulación por parte del autor para referirse siempre a los mismos temas con los mismos tópicos y, lo que es aún más interesante, alterarlas a su gusto para sorprender al público, aplicando estas combinaciones antagónicas, siempre referidas al tema amoroso, a un campo que tradicionalmente no es el suyo.

c) El mar aparece en *Los mártires del Japón* en una ocasión y es cuando los frailes son expulsados de Japón y tienen que marcharse a Filipinas. Para referirse a la superficie del mar Mira de Amescua utiliza una expresión que vuelve a aparecer, de forma casi idéntica, en otras comedias:

En sus espaldas el mar,
Cristianos ha de llevar
Á las Indias del Oriente.

(vv. 694-696)

Codicioso el mercader
 la espalda del mar profundo
 rompe atrevido...
*(El tercero de su dama, vv.
 1357-1359)*

En su principio es fuente
 dormida entre esmeraldas aquel río
 que en su espalda consiente
 la máquina admirable de un navío.
(La casa del tahúr, 2872-2875)

Advertí que un ancho río
 que consiente un bergantín
 en su espalda...
*(La tercera de sí misma, 247-
 249)*

El único cambio que se produce en el último ejemplo es que aquí se trata de un río, por lo que se podría concluir afirmando que es una imagen a la que el autor recurre siempre que se quiere referir al agua navegable.

d) Si el tema del amor se convierte en el más repetido a lo largo de toda la Historia de la Literatura y de un modo especial en el Siglo de Oro, parejo a él surge otro de los temas más gustados por los dramaturgos: los celos. Bastaría con hacer un rápido ejercicio de memoria y recordar los numerosos títulos de comedias en los que aparece la dolorosa palabra para los amantes. Germán Vega afirma que «es también frecuente en Mira la referencia al tigre, al león y al áspid –juntos o aislados– para enfatizar la dureza y crueldad del interpelado»³. Podríamos concretar aún más esta aparición de los animales, que podemos considerar fieras, en el teatro de Mira, ya sea de forma conjunta o independientemente. Por los ejemplos que se muestran a continuación, el dramaturgo parece haber especializado a uno de ellos, el áspid o la serpiente, para cuando tiene que hablar de los celos:

Quien de su rigor no sabe

³Germán Vega, art. cit., p. 592.

Dulce, como tú, le llama,
Pero gustando el veneno
De los celos, el amor
Es semblante de traidor,
Áspides tiene en su seno.

(vv. 1037-1041)

Esa lengua sí que quiso
engañarme siempre, ¡ah, cielos!,
tropezando voy en celos,
sombras mortales diviso,
áspides son los que piso.

(*Cuatro milagros de amor*, vv.2303-2307)

Tú eres doña Juana hermosa,
de Aragón? Dejadme, celos,
sierpes del alma rabiosa.
A mis manos has venido,
fiera ocasión de mis quejas,
soy a quien has ofendido,
y el desdichado a quien dejas
condenado a eterno olvido.

(*Adúltera virtuosa*, vv. 2247-

2254)

e) Sustitución de agua por cristal. Ésta es probablemente una de las ideas más repetidas y constantes en toda la producción de Mira de Amescua. He aquí algunos ejemplos significativos:

Vuelve, Rey, vuelve en ti mismo
No sigas dioses mortales;
No profanes los cristales
De la fuente del bautismo.

(vv. 709-712)

Reverencia natural
Le dan mis ojos al sol:
Hasta el Imperio español,
Por los campos de cristal,
Tu imperio alargue.

(vv. 1113-1117)

Una, pues, de estas mañanas,

entre las fuentes del prado,
 donde trepan los cristales
 por columnas de alabastro
 (*Cuatro milagros de amor*, vv.

49-52)

al Rey que, teñido en sangre,
 en un caballo español
 de los que al Betis le pacen
 la verde juncia, y le beben
 los fugitivos cristales,
 (*Amparo de los hombres*, vv.

276-280)

El número de ejemplos que se aportan acerca de estos lugares comunes que se repiten una y otra vez en la producción del dramaturgo de Guadix y, a la vez, tienen manifestaciones idénticas en la comedia *Los mártires del Japón* pueden propiciar un optimismo prematuro. No se puede perder de vista que la mayor parte de los temas que se poetizan en estos fragmentos forman parte de los tópicos literarios que el Siglo de Oro engendró, en algunos casos, o fue, en otros, un fijador y más que digno continuador. La mayor parte de todos estos lugares comunes, como su propio nombre indica, estaban en la mayoría de los creadores de los siglos XVI y XVII; ahora bien, no todos los trataban de la misma forma, y ahí es donde reside el valor probatorio de los mismos, porque el marchamo de autoría no lo pueden dar los temas tratados en una comedia, pero sí puede ser muy orientador que éstos sean poetizados siempre de una misma manera, aunque sólo sea por aquello de la autoimitación a la que se ha aludido antes y de la que no están libres los creadores.

Las incredulidades que pueden producirse –muy lógicas, por otro lado– al basar el estudio de atribución de una comedia en la repetición de media docena de tópicos literarios, cuya principal característica es precisamente ser conocidos y tratados por todos los dramaturgos áureos, hacen que sea necesario abordar el análisis de la obra desde otras perspectivas que nos aporten más datos acerca de quién escribió *Los mártires del Japón*. De esta manera y al ser Mira de Amescua uno de los autores implicados en la polémica, hay que actuar con cautela tras cautela.

La variedad estrófica de la comedia puede llevarnos también al autor y ese ámbito es en el que nos adentramos a continuación. El estudio

métrico que realizan en su magna obra Morley y Bruerton⁴ arroja los siguientes resultados en el caso de la comedia *Los mártires del Japón*:

5	1592	Red	59.	A. 1620.
2	160	Déc	6.	1610?-28.
5	862	Rom	32.	1613-25.
2	81	Sil 2º.	3.	1623?-35.
<hr/>			<hr/>	
14	2695		100.0	

Precisamente estos resultados son los que obligan a los estudiosos a ubicar esta comedia al apartado de su libro «Comedias de dudosa o incierta atribución» y les lleva a hacer afirmaciones de este tenor:

Somos francamente escépticos sobre las comedias que sólo tienen cuatro formas métricas, una cantidad considerable de rom. y menos de 19 o 20 pasajes totales (véase *El médico de su honra*, más arriba). Con sus rom. y déc. (así como por su argumento) no es posible que la comedia sea de 1602 y no encaje en el estilo de Lope posterior a 1603. [...] En cualquier caso, tal y como se conserva, esta comedia no es de Lope⁵.

Si la comedia no puede ser de Lope por todas estas razones, habrá que acercarse a la versificación de Mira de Amescua, porque quizá en este caso la distribución estrófica del dramaturgo en sus comedias pueda arrojaros algún rayo de luz. Vern Williansen⁶ se ha encargado de realizar esta dura labor de datación de las comedias de Mira partiendo de la versificación de las mismas y de su estudio voy a tomar los datos correspondientes al periodo que va desde 1616-1619, que es en el que, casi con toda seguridad, debió escribirse esta comedia. Williansen establece estos porcentajes:

Red Qu Dec Rom Sil Su

⁴Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 537.

⁵*Op. cit.*, p. 538.

⁶Williansen, V. G., «The Versification of Mira de Amescua's comedias and some comedias attributed to him», en *Studies in honor of R. L. Kennedy*, Chapel Hill, *Estudios de Hispanofila*, 1977, pp. 151-167.

<i>CasTah</i> 57.6	7.8	11.5	14.1
<i>CautCC</i> 59.6	10.4	29.1	.9
<i>LoQOir</i> 55.9	8.0	27.4	4.0
<i>ExamRe</i> 63.9	8.6	21.7	5.3

Con estos resultados, es necesario volver la vista atrás y recordar los porcentajes que ofrecían Morley y Bruerton de la comedia *Los mártires del Japón*. Salta a la vista que punto arriba, punto abajo esta comedia atribuida tradicionalmente a Lope se encuentra muy cómoda entre las que Mira de Amescua escribió en el periodo que va de 1616 a 1619, más concretamente entre *Cautela contra Cautela* y *Lo que puede el oír misa*.

Completado muy superficialmente este estudio comparativo de la comedia *Los mártires del Japón* con las que Mira escribió en el periodo que presumiblemente se escribió ésta, parece que ya no son sólo las coincidencias de los lugares comunes las que pueden aproximarnos a la autoría de Mira, sino que también el cotejo de la versificación va volcando, cada vez más, la balanza hacia el lado del guadijeño.

Ha llegado el momento de analizar aquellos argumentos que se esgrimían al principio para demostrar que la comedia era de Mira de Amescua y no de Lope de Vega. El primer elemento que llama la atención es la presentación del manuscrito que se conserva de la misma (Ms. 17365, B.N.M.). Además de la inestimable aportación que supone para el estudio de los carteles de las representaciones en el Siglo de Oro⁷, el manuscrito tiene otras peculiaridades en las que creo que merece la pena detenerse. En el primer folio, que sirve de portada a la primera jornada, la comedia es atribuida a Mira de Amescua, en una de las muchas variantes con las que nos encontramos a la hora de referirse al dramaturgo, «Mirademescua»; pero en cuanto se salta al folio siguiente, lo primero que aparece, antes que el título de la obra y la relación de los personajes, es el nombre de Lope de Vega. Así llegamos al folio 50, después de una nueva portada en la que se indica que ahí comienza la segunda jornada «en los Japones» sin nombre del autor. En este folio 50 vuelve a aparecer el nombre de Lope de Vega,

⁷Mercedes de los Reyes Peña. «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Criticón*, 59, 1993, pp. 99-118.

ahora en la parte superior izquierda, no en el centro como ocurría en la primera jornada, y además aparece tachado, de manera que lo único que se nos permite ver es el trazo inicial de la «L» y el garabato inferior de la «g». Continuando con este recorrido entramos en el folio 97, nueva portada que indica el inicio de la tercera jornada, el título completo de la obra, *Los mártires del Japón*, y el nombre del doctor «Mirademesqua», y en la parte superior del folio siguiente otra vez el nombre de Lope de Vega. Esta confusión constante en los nombres del autor de la comedia hace que se piense inmediatamente en dos posibilidades, muy socorridas por cierto, a la hora de aclarar estas cuestiones.

En primer lugar, puede darse el hecho de que el copista dudase realmente quién era el autor de la comedia. Esta hipótesis queda aclarada de inmediato al cotejar los dos tipos de letra en la que se escriben los nombres de los dos ingenios; queda claro que no es la misma persona la que vacila en la atribución. Pero esto mismo hace que analizando los tipos de letra más detalladamente pueda observarse que la que recoge el nombre de Lope de Vega no se parece mucho a la del resto de la comedia, mientras que la que recoge el nombre de Mira de Amescua tiene más similitudes con el resto del manuscrito.

Así pues habrá que lanzar la segunda hipótesis. Es posible que estemos ante uno de los muchos casos en los que una comedia, que se sabe de Mira de Amescua, o de cualquier otro dramaturgo, se atribuye a Lope de Vega para conseguir con ello una mayor respuesta de público. Es muy probable que este caso sea uno de ellos.

De los muchos problemas que presenta la comedia, otro de los que he planteado al principio es el de la existencia de unos versos que contradicen la datación de la obra en torno a 1618. Se encuentran en la relación que hace Francisco acerca de quién es fray Alonso Navarrete. En un momento determinado de la misma se dice: «Las armas negras y blancas / de Domingo, español santo, / le agradaron, y en la casa / de Valladolid, famosa / porque fué corona y patria / de dos Felipes, segundo / y cuarto...». La alusión a Felipe IV traslada inmediatamente la datación de la comedia a 1621, nunca antes, ya que es en ese año cuando comienza su reinado; pero parece que aquí hay escondidas algunas cosas más. Felipe II nació en Valladolid en 1527, Felipe IV nació en Valladolid en 1605, hasta aquí parece que los versos no plantean ningún problema, porque la ciudad castellana aparece como patria de ambos reyes, abuelo y nieto; pero ¿fue también corona de ambos? Valladolid dejó de ser definitivamente corte cuando el futuro Felipe IV tenía un año, es decir, en 1606. Todo esto nos lleva a tener que darle un cambio a la interpretación que se ha dado a

esos versos. No se puede entender, por tanto, que Valladolid fue el lugar de nacimiento «patria» y de reinado «corona» de Felipe II y de Felipe IV, porque probablemente el autor de la comedia no quiso decir eso en ningún momento, sino que, más bien, haciendo alarde de su buen manejo de la lengua colocó los atributos del nombre de Valladolid, ser corona y patria, en el mismo orden en el que aparecen los sustantivos a los que van referidos, Felipe II y Felipe IV, realizando así un prodigio de sincretismo lingüístico que tantos quebraderos de cabeza ha dado.

Con esta interpretación queda resuelto el segundo pasaje problemático, que coincide con los tres últimos versos de la comedia, los cuales contradecían de modo tajante la alusión a Felipe IV y de paso la datación de la comedia a partir de 1621. Los versos referidos son del siguiente tenor: «El perdón y fin se deben / al suceso del Japón / del año que está presente. Los sucesos del Japón a los que se refieren estos versos son los del 1 de junio de 1617 en que murió martirizado el dominico fray Alonso Navarrete junto a otros compañeros, agustinos y franciscanos. Y es que la comedia no debió escribirse mucho después de que los hechos teatralizados ocurriesen, a pesar de que el correo tardase en llegar un año a España desde Filipinas, porque el revuelo que se levantó entre los españoles por la muerte de estos mártires, que no eran ni mucho menos los primeros, como se ha deslizado en el título de la comedia en algunos momentos, fue mayúsculo. Hasta tal punto es así que no sólo Mira de Amescua decide escribir una comedia sobre el tema, sino que existen testimonios de otros dramaturgos que trasladaron sus comedias al paisaje hostil para los cristianos de Filipinas y Japón. El propio Lope de Vega estaba escribiendo su *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, que aparecería publicado en 1618.

Los propios religiosos de las distintas órdenes monásticas estaban muy preocupados con aquella situación y, ya que no se podían remediar las muertes de los compañeros en las misiones, se preocuparon por contar los hechos sucedidos y promover, con toda celeridad los procesos de beatificación de los mártires. Así se comprueba en una carta que se conserva sin fecha en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 1269) y que responde al título de *Miscelánea Agustiniána*⁸. La carta debe estar muy cercana al 1 de junio de 1617:

[...] El padre Fray Hernando de San Joseph. En la furiosa

⁸Miscelanea Agustiniána, Ms. 1269, B. N. M., fol. 220 rº.

persecución que el Emperador de las provincias del Japón hizo a todos los católicos y más sangrienta a los predicadores de la fee= Desterrados los padres de la Orden del Bienaventurado San Agustín, el Bienaventurado Padre se quedó en compañía de el [?] de Dios bien cierto de que ofreciendo a la Orden y mostrando el deseo de acabarla en beneficio suyo y de aquella cristiandad como sucesión llegó a oydos del Papa esta buena dicha y mandó que la Congregación de ritos despachase su comisión al Arzobispo de Manila para que hiciese información. Hízose muy jurídica y cerrada y sellada se dio a la Orden para que la embiase a Roma y el rey escriuió a Su Santidad encarecidamente y la Orden de Nuestro Padre Santo Domingo partió de Filipinas porque su magestad hauía advertido a las dos Órdenes que couenía ayudasen esta diligencia= Hízolo la Orden de predicadores y con cartas del rey se despacharon las informaciones selladas y la Orden de Santo Domingo embió al Capítulo General por definición al Padre Provincial de Filipinas para que en nombre de toda su Orden y de la prouincia de España y de Filipinas se pidiera la beatificación del Padre Fray Alonso Navarrete= Está aquí el Padre Fray Joseph de Mançano y lleua consigo un lienço con todos los mártires que a tenido el Japón= Yo hablé luego al Padre Prior de San Agustín y me dio las gracias del auiso y ofrecimiento de hacer la diligencia y por si acaso no se a echo en el Capítulo Prouincial que su Orden a tenido me a parecido dar este papel y memoria al Padre Prior de Burgos que sé lo que cela el adcentamiento de la moral de su Orden para que el Padre Prouincial y difinidores agan la diligencia en Roma sino se hubiera echo. etc.

El que los padres agustinos, como los dominicos, tuviesen un gran interés por la celeridad del proceso de beatificación de los mártires plantea otra cuestión que puede aclarar aún más otro aspecto que confunde al lector de esta comedia. Cuando los tres frailes aparecen por primera vez en la obra, no lo hacen con sus propios nombres, sino que aparecen ocultos bajo el nombre de su Orden. Así tenemos que fray Alonso Navarrete no es tal, sino Domingo; lo mismo ocurre con el fraile agustino y el franciscano que lo acompañan, que responden al nombre de Agustín y Francisco, quedando indeterminados bajo el nombre de su orden. Pero a partir de la segunda jornada Domingo pasa a ser fray Alonso Navarrete, mientras que los dos compañeros siguen ocultándose tras el nombre del fundador de su

orden. La comedia pudo ser escrita por encargo de la Orden de Santo Domingo para así conmemorar el martirio de uno de sus miembros y, a la vez, potenciar el proceso de beatificación de su hermano y los compañeros que corrieron la misma suerte. A este encargo se debería que, a partir de un momento concreto, se concrete en un nombre concreto lo que hasta entonces había sido la alusión a la orden a la que pertenecían los tres frailes que aparecen en la obra. A pesar del interés de las distintas órdenes por agilizar el proceso de beatificación de sus mártires, Fray Alonso Navarrete y sus compañeros no fueron elevados al grado beatífico, en un grupo de 205 mártires, hasta el día 7 de julio de 1867 por el Papa Pío IX⁹.

Quedaría, por fin, rastrear las representaciones de la obra de las que se puede tener constancia. Cristóbal Pérez Pastor recoge el siguiente testimonio:

22 de mayo de 1602. Concierto de Pedro Rodríguez y Diego de Rojas y Gaspar de los Reyes, autores de comedias que llaman la compañía española con los mayordomos de la cofradía del Rosario de la villa del Barco de Ávila, para ir con su compañía a dicha villa el último de Junio de este año, y harán cuatro comedias, dos a lo divino, la una del *Castigo en la vanagloria* y la otra de *Los Mártires Japones*, y con dos entremeses en cada una, y otras dos comedias a lo humano, la una del *Conde Alarcos* y la otra del *Cerco de Córdoba*, con dos entremeses cada una y con su música y baile y máscara mía, y si quisieren otras comedias de las que tiene estudiada esta compañía, las harán¹⁰.

A este testimonio hay que añadir otro que aporta W. E. Retana al referirse a las fiestas celebradas en Manila por la llegada de la bula de Urbano VIII, en la que se autorizaba el culto a la Inmaculada Concepción de María. El testimonio es de un padre jesuita que le escribe a un hermano de hábito residente en México, contándole los pormenores de la fiesta.

[Año 1619] De nuestras Filipinas, lo primero que se ofrece avisar a v. P. son las solenes fiestas que se an hecho a la Inmaculada concepción de

⁹Ceferino Puebla Pedrosa, O. P. (dir.), *Testigos de la fe en Oriente. Mártires dominicos de Japón, China y Vietnan*, Hong Kong, Secretariado Provincial de Misiones, Provincia dominicana de Nuestra Señora del Rosario, 1987, pp. 19-21.

¹⁰*Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 75.

la Virgen santissima. An sido tales, que no á quedado inferior Manila á la grandeza con que en otras partes de Europa, y de la America se an celebrado. Duraron quinze dias, y dexando aparte las de los seglares de toros, mascararas, & c. y las muchas luminarias, e invenciones de poluora (en que son muy eminentes los Chinos, de los quales muchos contratan en estas islas) que ubo todas las noches, solo tratare de lo que toca a lo Eclesiastico. Hicieronse las Fiestas en la Iglesia Mayor, y el primer dia, que fue Domingo ocho de Diciembre, hizo fiesta la Catedral con mucha colenidad, a la tarde uvo una *comedia de la hermosura de Rachel*. Lunes en la mesma Catedral, se hizo la fiesta de S. Francisco. A la mañana salio de su casa para la Iglesia Mayor, vna de las mas solenes precessiones que se an visto en estas partes. Iba delante todo el campo de Manila con grande orden disparando amenudo la arcabuceria i mosqueteria, seguiase vn Estandarte rico con vna Imagen de la Concepción, i a sus pies Escoto de rodillas diziendo, *dignare me laudarete*.

Iban delante ocho danças de Indios, cada qual con su invencion, vna de Canonigos, otra de Cardenales, otra de pastores, & c. esta ultima dançava i juntamente cantava: la coplilla intercalar era:

Iá podemos hablar recio,
I sin miedo,
I dar todo el mundo voces,
Sin recelo.

A lo ultimo la Virgen Santissima de la Concepcion. Llegaron a la Iglesia maior, hizieron su fiesta, i a la tarde la *comedia de los Martires del Japon*; cosa muy devota [...] ¹¹.

Los testimonios de las representaciones de dos comedias con el mismo título o con las variantes que se dan en el propio manuscrito revelan un dato que puede resultar significativo. Se trata de una comedia longeva –a pesar de que su temática responde más a la creación de circunstancias–, ya que la primera representación de la que tenemos noticia corresponde a 1602 y la segunda a 1619. Dos momentos, además, muy cercanos cronológicamente a martirios en las tierras de misión de Filipinas y Japón, a consecuencia de los cuales se produjeron reacciones de las distintas órdenes en España reclamando la palma de la beatificación para sus hermanos muertos. La forma más plástica de que el público conociera las vicisitudes por las que habían pasado estos frailes era llevando a las tablas

¹¹*El teatro en Filipinas*, Madrid, 1909, p. 29.

su historia. Pero el hecho de que se produzcan los martirios en esas dos fechas que aproximadamente coinciden con las de las representaciones hacen que se piense en dos comedias distintas, o en dos comedias en las que la segunda (1619) es una adaptación de la primera. Así se explican los cambios en el reparto que pasan de la generalidad de la primera jornada en la que aparecen representadas las tres órdenes religiosas más importantes del momento –dominicos, agustinos y franciscanos–, a la individualidad del resto de la comedia donde la cabeza visible es fray Alonso Navarrete, dominico, mientras que sus compañeros de martirio se recogen bajo el nombre de su orden, Francisco y Agustín. Al dramaturgo que rehízo la comedia de Lope de Vega –Mira de Amescua– se le escaparon algunos detalles y sólo corrigió el nombre del fraile dominico en la segunda y tercera jornadas, quizá porque en la primera fue donde menos elementos retocó, ya que ésta le proporcionaba sobradamente la espacialización y ambientación que Lope conocía tan bien –no olvidemos que en 1618 había publicado el Fénix su *Triunfo de la fe en los reinos del Japón por los años de 1614 y 1615*–. Quedaría de este modo resulta la pregunta que encabeza este trabajo, que se tendría que cambiar y rezar «*Los mártires del Japón. Lope de Vega y Mira de Amescua*», no porque se trate de un obra «hecha de consuno», sino porque Mira de Amescua recoge en 1619 una comedia seguramente olvidada de Lope de Vega de 1602 para dignificar a los mártires españoles muertos en Filipinas y Japón, quizá respondiendo así a un encargo de la Orden de Santo Domingo.