

DEL DISFRAZ Y OTRAS MAÑAS
EN «EL AMPARO DE LOS HOMBRES»

Ana LÓPEZ MUÑOZ

«Chi vuol por termine alli umani ingegni?»
(«¿Quién se atreverá a poner límites al
ingenio de los hombres..?»)»
Galileo, Carta a Cristina de Lorena, 1615.

El amparo de los hombres, es una de las comedias de tema devoto de Mira de Amescua. De «esta rarísima comedia» como la califica Cotarelo «sólo se conoce el ejemplar suelto que se halla en un tomo coleccionado de la Biblioteca Nacional de Munich»¹. Este ejemplar es prácticamente el único conocido ya que se ha perdido la pista de otro que procedente de la colección de Agustín Durán, tendría que haber pasado a la Biblioteca Nacional de Madrid. Cotarelo sospechaba que había ido a parar al Museo Británico, pero tampoco se halla allí, pues «no figura entre la treintena de títulos de comedias de Mira que se conservan en Londres. Se ignora la fecha de composición y es difícil deducirla de modo fehaciente de los datos biográficos de Mira, ni de las referencias de la época»².

Sin embargo, el texto se integra en la producción ideológica de una etapa histórica llena de contradicciones. Así vemos que la realidad de la España de aquellos momentos ofrece el caso único en la historia de un país imperialista que lejos de enriquecerse con la explotación colonial llega a la bancarrota y a la miseria, «economía a lo divino». Un país que en el marco mundial vive en crisis, herencia de guerras de índole política y religiosa. «Inflación, miseria de las clases populares, decadencia

¹ Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *BRAE*, XVII, 1930, pp. 618-620.

² José María Bella, «Las fuentes de dos comedias de Mira de Amescua: *El amparo de los hombres* y *El mártir de Madrid*», *RFE*, LI, 1958, pp. 139-153.

de la productividad, quiebra de los financieros, inestabilidad y represión ideológica significan la liquidación de una posible burguesía castellana», y si bien se interrumpe el avance burgués, en cambio la problemática religiosa con su mudanza de signo y ciega a las novedades científicas resulta ser la única constante cultural significativa. Las formas precapitalistas con las que España ingresa en la modernidad no la llevan más allá de la etapa de despegue. «Con el rompimiento de las formas más rígidas de la economía feudal se presenta la posibilidad de romper el monopolio de acumulación de riqueza, limitado a un número determinado de personas»³. Las estructuras sociales adquieren flexibilidad pero la alza de precios y la salida de divisas provoca el descontento general de los grupos más afectados.

Ante esta situación, el Estado intenta restaurar el orden estamental y jerárquico bajo la enérgica presión ideológica con que había de imponer la reacción monárquico-señorial. «La validez moral viene garantizada por la realeza y la Inquisición», explicará Maravall⁴.

En esta labor ideológica-política-religiosa, Mira de Amescua, como escritor feudalizante y funcionario del sistema, elabora en el *Amparo de los hombres* su propia autoafirmación discursiva; siguiendo a Juan Carlos Rodríguez⁵ podremos ver que la puesta en escena de esta comedia representa una ideología de lo público que crea y tematiza valores morales básicamente sacralizados.

El *Amparo de los Hombres* como obra de carácter devoto funciona, no solamente, como piensa Bella, para ensalzar la devoción mariana, sino que utilizando esta exaltación cumple el

³ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana) I*, Madrid, 1981, pp. 281-287.

⁴ José Antonio Maravall, «Una interpretación histórico social del teatro barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 78, 1969, pp. 74-108.

⁵ Juan Carlos Rodríguez: «Escena árbitro / Estado árbitro (notas sobre el desarrollo del teatro desde el S. XVII a nuestros días)», *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial, 1984.

doble cometido de: 1º legitimar el organicismo social, restaurando ideológicamente la sociedad medieval en unas condiciones muy distintas a las del medievo; 2º propagar encubiertamente los principios inmovilistas que sustentan esta sociedad.

La relación «predicador-comediante» de Orozco⁶ se inverte en el desbordamiento de estas escenas.

Sin más preámbulos, traeré aquí el argumento (tal como lo hace José María Bella, en su artículo citado). Federico, soldado napolitano que ha combatido valientemente en la batalla de Pavía (1525) al lado del Emperador, acaba de llegar a Génova donde se encuentra desamparado, pobre y sin amigos. Para ganar su sustento entra al servicio de un rico caballero, Carlos, jugador y disoluto pero gran devoto de la Virgen María. Al principio, Federico desempeña de buen grado el oficio de criado, pero esta situación se le hace insoportable el día que conoce a la prometida de su señor, Julia de quien se enamora perdidamente. En estas circunstancias se le aparece el Demonio, el cual a cambio de su alma, le ofrece riquezas con las cuales ganar a Julia, al mismo tiempo que arruinar a su rival. De tal manera sucede: Federico, rico ya, se cree próximo al triunfo puesto que el padre de la dama apoya sus pretensiones. Julia, sin embargo, sigue amando a Carlos, a pesar de la vida disoluta que éste lleva y de su estado de pobreza. Viendo Federico que el trueque de fortuna ni siquiera inclina a su favor los sentimientos de su dama, exige del demonio la muerte de su rival. Pero el demonio se declara incapaz de complacerle porque Carlos cuenta con la protección que María reserva a sus devotos. Federico, no se resigna y busca otro medio de perderle: le convence para que venda el alma a cambio de sus antiguas riquezas esperando por ese medio hacerle vulnerable a las artes diabólicas. Carlos se aviene al trato. Pero cuando debe renegar de la Virgen ante el demonio se niega rotundamente. El demo-

⁶ Emilio Orozco, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de las Literaturas Hispánicas*, 2-3, 1980, pp. 171-178.

nio se declara vencido y desaparece con gran estruendo. Carlos se dirige a la ermita de la Virgen a la que le suplica que le perdone. El niño Jesús se lo niega pero María depositando a su hijo en el Altar y postrándose ante él intercede en favor de Carlos. Toda esta escena es vista por Julia y su padre...

Y ahora les dejaré en la incertidumbre de saber el final, esperando que compren el volumen segundo de las Obras Completas de Mira de Amescua en el que aparecerá la edición de esta comedia.

Su temática —como hemos visto— no es del todo original; Mira se basa en las leyendas que recoge Cesáreo de Heisterbach y en el acervo de la literatura medieval, aunque con variantes: Alfonso X el Sabio, Cantiga 216; Berceo, Milagro 24; Don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita...

Y presenta además semejanzas con una versión contemporánea de Cristóbal Lozano: *2ª parte del Grande Hijo de David Christo Señor nuestro* y con otra comedia de tres ingenios que no se nombran *El pleito del Demonio con la Virgen*.

Para retomar el análisis de la obra les recuerdo que sostengo que la comedia funciona: 1º como solución legitimadora y 2º con finalidad propagandística. En consecuencia si desmontamos el texto podremos descubrir los mecanismos que ponen en marcha esta ideología monolítica y omnipresente que encastillada en la nostalgia del feudalismo trata de reconstruir la sociedad organicista dentro de un sistema imperial de violentas contradicciones.

El abismo entre ser y parecer es la clave en la que se sustenta la comedia y el disfraz, el primer recurso del que Mira dispone para desarrollar la acción. Todo el entramado comienza cuando Federico se enamora de Julia. Este la conoce al tomar las ropas de Carlos y, haciendo un favor a su señor, recoge un retrato que Julia le iba a dar a su prometido:

CARLOS

Federico, pues tienes mi vestido
en esta esquina a la que adoro, aguarda,

que no serás de noche conocido
entre las sombras de su capa parda.

En este instante, Federico toma conciencia de su estado, comprendiendo que es imposible para él conseguir el amor de dama tan principal y casi desposada con Carlos; y así se queja:

no hay remedio en mis desdichas,
que estoy pobre en tierra ajena
y sirviendo a quien procura
gozar mi divina prenda.

Tras estas palabras se le presenta el demonio, disfrazado de caballero, o «vestido de galán con botas y espuelas», como indica la acotación. El mismo demonio se autodefine como «un hidalgo / cuya rara decendencia / antes que el mundo ha traído / su generación eterna». E incluso se muestra cortés: «¿De qué te asustas? / ¿no me ves manso y afable, / Federico? ¿Acaso piensas / que somos como pintores / necios nos pintan y muestran?».

Son numerosas las veces que en esta comedia se desvela que el vestido hace al personaje («si sois caballero / como lo declara el traje»), y se comprueba hasta que punto el disfraz cambia automáticamente de personalidad. Federico —el soldado venido a menos una vez que ha pactado con el diablo—, «sale», nos dice una acotación, «muy galán». Tal es así que los otros caballeros le rinden pleitesía: «El no haberos conocido / causó la descortesía / de no hacer el primer día / lo que a un noble es debido».

Pero además el disfraz —como dice Diez Borque⁷— «significa de forma negativa produciéndose la correlación entre lenguaje y vestido» y de este modo el discurso que el demonio teje cuando tienta a Federico y en el que le propone escapar de su servidumbre («un hombre de vuestras prendas / ¿ha de servir a ninguno?»), haciendo posible invertir la férrea relación señor-siervo, («yo haré que pobre y humilde se vea / y llegue

⁷ José María Diez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 232.

a servirte a ti»), funciona en sentido inverso. De esta manera al público que viera la comedia se le niega la rebelión ofrecida por el demonio, pasando a ser falaces las reivindicaciones sociales.

Les hablaré brevemente de la figura del diablo en mi comedia. No estoy de acuerdo con la opinión de Bella quien considera marginal la aparición del demonio en la trama y que le sirve a Mira «sobre todo para mostrar por vía de contraste la invulnerabilidad del devoto»⁸. Sí podemos decir que su intervención en la obra está abocada desde el principio al fracaso y que no difiere del estereotipo ya generalizado. Su eficacia dramática y sus modos de comportamiento se ajustan efectivamente a una tradición ancestral que Rainer Hess describe así: «en la comedia siempre inicia su actuación poniendo en juego una seducción cualquiera con astutas artimañas, se regocija por el aparente inicial éxito de su trabajo y poco después experimenta su lamentable impotencia ante los poderes divinos»⁹. Como advierte Agustín de la Granja (de acuerdo con García Barquero) en su prólogo a la *Vida de San Eustaquio*: «Quizás el detalle más peculiar o el más grotesco (desde nuestra óptica actual) es que el espectador, que permaneció durante mucho tiempo fiel a unos esquemas morales e intelectuales, a partir de una ideología conservadora y conformista, tiene la posibilidad de contemplar «al vivo» a un diablo que habla y se mueve, sin que nadie se preocupe por deslindar lo real de lo fantástico, porque en efecto se está mediatizado por un severo contexto religioso —ambiente propicio, campo mental abonado— donde [...] no interesa separar las burlas de las veras»¹⁰.

El segundo mecanismo del que Mira se sirve en su labor ideológica es el de las apariencias. En el *Amparo de los hombres* se encuentran dos tipos: escultóricas («Imagen de la Vir-

⁸ Art. cit., p. 146.

⁹ Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa profana*, Madrid, Gredos, 1976, p. 280.

¹⁰ Agustín de la Granja, *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 1982, pp. 65-66.

gen en bulto en lo alto)), con ellas se logra un reparto vertical, en cuanto que lo que interesa no es indicar un lugar geográfico concreto sino una localización fuera del espacio donde coinciden María y el devoto («en lo alto»). O con personas reales con lo que se consigue una mayor fuerza convincente al situar en esta escena real lo sobrenatural en la tierra.

Es cierto, como afirma el profesor Orozco, que «el recurso no sólo se hace frecuente en el teatro de la época sino que se abusa de él insistentemente hasta convertirse en tópico... que el disfraz y la confusión, la equivocación y la apreciación ilusoria están por doquier provocando la acción»¹¹. Pero en el fondo lo que descubre en esencia el teatro barroco es una concepción de la realidad y de la vida como algo inestable, cambiante, fugaz, donde las cosas y los hechos se ofrecen equívocamente como una doble cara. En el *Amparo de los hombres* esta intervención de la ilusión teatral dentro de la comedia tiene un por qué, una explicación; pienso que el disfraz aun siendo el motor y móvil de la acción enmascara a los personajes y además encubre el funcionamiento de un sistema ideológico cuyo orden social sólo se puede alterar en la ficción que crea el teatro.

Una vez más el demonio, como diría Francisco J. Flores, ha mostrado cumplidamente que «es el arma ideal para argumentar, justificar y aplicar toda clase de sistemas represivos»¹². Las dos caras del feudalismo: Virgen-Demonio se afirman como maniqueísmo: bien-mal, verdad y error.

Otras mañas, entendiendo éstas como recursos ingeniosos que Mira despliega, pueden ser:

—*El contexto histórico* en que se sitúa la comedia: *Pavía, 1525*; con ello motiva al público con glorias pasadas, pone en juego la imaginación del espectador al que hace partícipe de

¹¹ *Op. cit.*, p. 173.

¹² Francisco F. Flores, *El diablo en España*, Madrid, 1985, pp. 9 y ss.

su obra e ideología y nuevamente crea la convicción de que la realidad rebasa los límites de lo que se ve.

—*La libertad ilusoria del devoto. El Amparo de los Hombres* describe la aceptación de la existencia del libre albedrío, aunque planteado teatralmente. Así Mira difunde los principios católicos y el margen que la religión da para la salvación del hombre.

—*Y el final apoteósico* con el que astutamente finaliza la comedia y con el que se crea la imagen de un todo definitivo que oculta consciente o inconscientemente los desacuerdos y contradicciones del sistema monárquico señorial y antiburgués por definición.

La escritura del *Amparo de los Hombres*, aun presentándose como acabada, no es tan unitaria, ya que revela contradicciones en las que salta su lógica interna según puede verse en los desmayos que sufren algunos personajes: el demonio y Carlos, privados del conocimiento racional ante hechos inusitados.

Es sintomático también, leer y ver cómo es Marín —el criado— el detonante que siempre está dispuesto a descubrir la verdad de la trama a Carlos y Julia.

Si la comedia, en definitiva, ampara a los hombres es porque les ofrece un disfraz de realidad, enmascara los postulados de un sistema en crisis y legítima, en la devoción, un orden social desfasado; la solución de Mira es trasponer la lucha de clases a la lucha religiosa, refugiándose en lo sobrenatural. Pero terminamos como concluye Mira: «Ve al lugar, porque te asombres. / Vamos. —¡Qué confuso estaba! / Y aquí la comedia acaba, / no el amparo de los hombres».