Oana Andreia SÂMBRIAN, Mariela INSÚA,
Antonie MIHAIL (eds.)

La voz de Clío:

imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro

EDITURA UNIVERSITARIA
CRAIOVA 2012

Referenți ştiințifici:
Prof.univ.dr. Svetlana PISKUNOVA
Universitatea de Stat „Lomonosov" Moscova
Prof.univ.dr. Carlos MATA INDURÁIN
Universitatea din Navarra

Copyright©2012 Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
La voz de Clío : imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro / Oana Andreea Sâmbrian, Mariela Francisca Insúa, Antonie Mihail (eds.). - Craiova : Universitaria, 2012
Bibliogr.
ISBN 978-606-14-0460-5

I. Sâmbrian, Oana Andreea (ed.)
II. Insúa, Mariela Francisca (ed.)
III. Mihail, Antonie (ed.)

821.134.2.09

Tehnoredactare şi copertă: Antonie MIHAIL
Foto (copertă): Amabel MÍGUEZ de la Sierra

Apărut: 2012
TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA
Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România
Tel.: +40 251 598054
Tipărit în România

ÍNDICE

Introducción 7

David García Hernán: **Mensajes sobre la guerra y el ejército en el teatro y otros géneros literarios del Siglo de Oro** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **Historia e historias. La visión de Transilvania en el teatro del Siglo de Oro** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: crónicas, teatro y relaciones ante la paz hispano francesa de los Pirineos** 47

Gabriela Torres Olleta: **Imágenes del poder en el Siglo de Oro. La visión del P. Ribadeneyra en el cisma de Inglaterra** 70

Gheorge Constantinescu: **La violencia en el teatro de Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justicia y poder en la representación de Bernardo del Carpio de Juan de la Cueva** 90

Ignacio Arellano: **La comedia historial de Bances Candamo**..... 102

Enrique Duarte: **La exaltación de la casa de Austria y España en *La restauración de Buda* y *El Austria en Jerusalén* de Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega y el linaje de los Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Notas sobre la historicidad de *La conquista de Jerusalén*, comedia atribuida a Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Simbología del poder en *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **La musa histórica de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **La onomástica y la toponimia de *La aurora en Copacabana* de Calderón** 226

CONTENTS

Introduction 7

David García Hernán: **Messages on war and the army in theatre and other literary genders of the Golden Age** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **History and histories. The image of Transylvania in Golden Age theatre** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: chronicles, theatre and relationships facing the Spanish-French Peace of Pyrenees** 47

Gabriela Torres Olleta: **Images of power in the Golden Age. Father Rivadeneyra's vision of the Schism of England** 70

Gheorge Constantinescu: **Violence in the theatre of Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justice and power in the representation of Juan de la Cueva's Bernardo del Carpio** 90

Ignacio Arellano: **Bances Candamo´s historical comedy** 102

Enrique Duarte: **The acclamation of Habsburg Monarchs in *La restauración de Buda* and *El Austria en Jerusalén* by Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Kings and court favorites in Lope de Vega´s genealogical plays** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega and the lineage of Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Some notes on the historicity of *La conquista de Jerusalén*, a comedy attributed to Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Power symbolism in Antonio Mira de Amescua's *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **The historic muse of Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **Onomastics and toponomy in *La Aurora en Copacabana* by Calderón** 226

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 7

David García Hernán: **Messages sur la guerre et l'armée dans le théâtre et autres genres littéraires du Siècles d'Or** 11

Oana Andreia Sâmbrian: **Histoire et histoires. L'image de la Transylvanie dans le théâtre du Siècle d'Or** 25

Jesús María Usunáriz: **1659: chroniques, théâtre et relations face à la paix franco-espagnole des Pyrénées** 47

Gabriela Torres Olleta: **Les images du pouvoir pendant le Siècle d'Or. La vision du Père Rivadeneyra du Schisme d'Angleterre** 70

Gheorge Constantinescu: **La violence dans le théâtre de Juan de la Cueva** 82

Alejandro Loeza: **Justice et pouvoir dans la représentation de Bernardo del Carpio de Juan de la Cueva** 90

Ignacio Arellano: **La cómedie historique de Bances Candamo** 102

Enrique Duarte: **L'exaltation de la monarchie d'Augsbourg dans *La restauración de Buda* et *El Austria en Jerusalén* de Bances Candamo** 118

Teresa Ferrer Valls: **Rois et favoris dans le théâtre généalogique de Lope de Vega** 133

Josefa Badía Herrera: **Lope de Vega et le lignée des Guzmán** 146

Héctor Brioso Santos: **Quelques notes sur l'historicité de *La conquista de Jerusalén*, comédie attribuée à Miguel de Cervantes** 158

Antonio Sánchez Jiménez: **Symbolisme du pouvoir dans *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua** 188

Felipe B. Pedraza Jiménez: **La muse historique de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*** 204

José Elías Gutiérrez Meza: **L'onomastique et la toponimie dans *La Aurora en Copacabana* de Calderón** 226

Simbología del poder en *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

ABSTRACT:
In *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, Antonio Mira de Amescua dramatizes the murder of William of Orange, in the first phase of the Eighty Years' War. In order to justify the tyrannicide, Mira first convincingly presents the voice of the enemies of Catholicism and Spain, but manages to dominate that voice by piling up negative imagery on those enemies, who the play presents through compelling imagery as the incarnation of corrupt power, as a world upside down that the tyrannice will destroy. In addition, Mira associates this imagery of public policy to private debauchery, thereby linking the two actions of the play.

Key words:
Antonio Mira de Amescua, Power, Symbols, Tyrannicide, Voice of the Enemy, William of Orange

Hasta hace muy pocos años, y con la excepción de *El esclavo del demonio*, la obra de Mira de Amescua seguía siendo poco atendida por la crítica[1]. Hoy, los esfuerzos del Aula de Investigación Mira de Amescua y del GRISO han conseguido paliar este abandono, que tan sólo afecta ya a un puñado de obras del guadijeño, entre las que se cuentan comedias históricas como la palatina[2] *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*. Esta obra sobre la primera fase de la Guerra de Flandes resulta sin embargo sumamente interesante por el uso que Mira hace de la simbología del poder para tratar su materia (el asesinato de Guillermo el Taciturno) de una manera favorable para la Monarquía Hispánica, tarea sumamente delicada porque el asesinato del de Orange fue un magnicidio -y por tanto algo muy cercano a un regicidio- instigado y aprobado por el gobierno español en Flandes.

En este trabajo, estudiaremos cómo Mira de Amescua maneja la imaginería del poder para justificar el magnicidio usando diversas estrategias. En primer lugar, nos centraremos en las técnicas más previsibles, que consisten en identificar la causa del magnicida con la divina, y en pintar a Orange como un obstáculo para la paz de

Flandes. En segundo lugar, examinaremos la más interesante estrategia de representación del poder enemigo, analizando cómo el guadijeño pinta a Orange y los suyos presentándolos, en sus propias palabras y en las del magnicida, como un contramodelo del ejercicio del poder, como un mundo al revés corrupto que Mira de Amescua expone con eficacia. En tercer lugar, examinaremos cómo el dramaturgo liga las dos acciones de la comedia, política y amorosa, utilizando la imaginería del poder, consiguiendo con ello una trama bien trazada que contradice las tradicionales críticas a la organización de las intrigas de Mira.

Lo que le toca al valor y príncipe de Orange, comedia de historia extranjera según la clasificación de Ángel Valbuena Prat[3], apareció por primera vez publicada con el título de *El rebelde al beneficio* en 1653, atribuida a Tomás de Osorio. Se conserva también en una serie de sueltas y manuscritos, ya atribuida a Mira[4], ya a Tomás de Osorio[5], ya a „un ingenio de esta corte"[6], ya sin indicar nombre de autor[7], pero pese a ello la crítica la atribuye unánimemente a Mira de Amescua. La obra es una comedia histórica sobre el asesinato de Guillermo el Taciturno[8], y de hecho se define como „comedia" en los versos finales, que prometen además una „lastimosa tragedia" sobre la prisión y muerte del asesino de Orange, Baltasar Gerardo[9]. Esa continuación, de existir alguna vez, no se ha conservado, ni de pluma de Mira ni de otra. En contraste, la comedia la tenemos, como hemos indicado, en varios testimonios con textos de notable calidad, y esto nos permite analizar una obra probablemente muy cercana a la que concibió Mira. El protagonista de la misma es Baltasar Gerardo (Balthasar Gérard), que protagoniza durante la obra tres intentos de asesinato de Guillermo de Orange, el último de los cuales resulta exitoso. La comedia comienza en Holanda en medio de las fiestas por el nacimiento de un hijo de Orange, a las que asisten varios magnates protestantes, como el rey de Navarra y el de Dinamarca. De la situación nos informa una conversación entre Gerardo y Leoncio, su antiguo compañero de armas en los ejércitos de España. Leoncio se había extrañado de ver a Gerardo vestido a la francesa y queriendo servir a su antiguo enemigo, Orange, por lo que Gerardo le confiesa que su intento es asesinar al Taciturno, para lo que ha conseguido una carta de recomendación del duque de Alençon que hace que sea bien recibido. Esta intriga política se ve pronto entremezclada con la amorosa, pues entre las damas de la corte Leoncio percibe a Isabel, de la que se enamora, aunque resulta que Isabel y Gerardo habían sido amantes, y al reconocerse reviven su antigua pasión. Isabel también es el objeto del interés de Orange, pues en una conversación de su criado, Turín, con una criada de Isabel, sabemos que el Taciturno quiere sobornar a la servidumbre para poder entrar en los aposentos de la bella y violarla. Isabel lleva tiempo resistiendo las atenciones de Orange, y rechaza también las de Leoncio, al que confiesa que ya está enamorada de Gerardo. Ante esto, Leoncio cae presa de los celos y decide traicionar los planes de su antiguo amigo para envenenar el vino de Orange. La segunda jornada se abre con la traición de Leoncio, que casi supone el final de Gerardo. Afortunadamente, el asesino hace además de beber la copa - que él mismo había en-

venenado- con tanta decisión que el Taciturno cree su inocencia. Fallido este intento, Gerardo planea otro aprovechando la pasión de Orange por Isabel, pues la bella le proporciona una llave maestra para entrar a sus aposentos y matar al Taciturno cuando éste venga a violarla. Sin embargo, el emboscado Gerardo toma a Leoncio por Guillermo y le mata, atrayendo además con el ruido a Orange, al que se enfrenta en la oscuridad. En esa tesitura, Gerardo simula morir y huye, con lo que, al encender la luz, Orange se encuentra a Leoncio muerto, y como el cuerpo llevaba cartas comprometedoras a Gerardo (pero sin sobrescrito), Orange sospecha que el traidor era Leoncio. De este modo, Gerardo logra una oportunidad más para eliminar al Taciturno. El nuevo intento tiene lugar ya en la tercera jornada, que se abre con una pro-puesta de la mujer de Orange, Blanca. Ella, celosa al darse cuenta de las atenciones de su marido para con Isabel, promete a Isabel casarla con Gerardo. En ésas se encuentra con Orange, que iba a violar a Isabel, y consigue echarle. Sin embargo, el Taciturno no tarda en encerrar a su esposa y volver a la carga, y cuando está ya a punto de violar a Isabel, llega Gerardo y le mata de un disparo. En un vertiginoso final, la guardia de Orange le captura y promete torturarle con terribles tormentos, momento en que acaba la comedia.

El magnicidio final cometido por Gerardo es precisamente lo que trata de justificar *Lo que le toca al valor* usando diversas estrategias, entre las cuales la más directa son los parlamentos del propio Gerardo afirmando que su causa y „acción heroica”[10] es la de Dios. La frase, intimada ya en la primera jornada[11], aparece en dos momentos clave de la obra, en la jornadas segunda y tercera, y en ambos casos cuando Gerardo duda momentáneamente sobre su misión. En la jornada segunda lo exclama tras haberse dado cuenta de que ha matado por error a Leoncio, y tras haberse reafirmado en su resolución de continuar la misión: „La causa es de Dios, Él puede / tomar si quiere otro medio”[12]. La misma confianza en su cometido y en actuar siguiendo los designios divinos aparece en un parlamento de Baltasar en la tercera jornada:

Yo [he] hecho cuanto he podido
sin moverme otro interés:
la causa es de Dios, Él es
el que lo ha desvanecido.
Por mí jamás ha quedado,
con que llego a presumir
que debe de convenir,
pues que lo ha desbaratado.
Que a importar, sin ver los dos
peligro tan manifiesto,
ya lo hubiera Dios dispuesto,
pues que la causa es de Dios[13].

De nuevo, el momento es uno de debilidad y duda para Gerardo, que piensa

que tendrá que dejar la corte de Orange sin poder matarlo, ante lo que se vuelve a consolar repitiendo que „la causa es de Dios". La impresión de que el personaje está en lo cierto se reafirma porque, precisamente cuando Gerardo ha confirmado su deseo de seguir la voluntad de Dios, se presenta la oportunidad de llevar a término su misión matando al de Orange. Además, las últimas palabras del Taciturno, reconociendo que a „quien es rebelde a Dios / muerte le da su soberbia"[14], certifican para los espectadores que Gerardo ha actuado siguiendo un impulso superior.

Aparte de en estas afirmaciones directas, ya de los personajes, ya de sus actos, el magnicidio se justifica de un modo mucho más complejo e interesante, e íntimamente relacionado con la representación del poder sobre las tablas: Mira de Amescua desacredita a Orange y a sus aliados presentándolos como un mundo al revés[15], un poder corrupto espejo de todos los vicios pintado, además, con una poderosa imaginería. De este modo, Mira consigue controlar uno de los aspectos esenciales de todo arte dramático, el elemento dialógico. Al añadir la imaginería negativa del poder a este elemento antagónico, el dramaturgo guadijeño consigue que incluso los personajes enemigos contribuyan a la línea ideológica de la obra, que es, como indicamos anteriormente, presentar una versión del magnicidio y el conflicto de Flandes favorable a la Monarquía Hispánica. El elemento dialógico aludido es la voz del enemigo, del rebelde, a quien Mira de Amescua sitúa sobre las tablas y que, por tanto, tiene que enunciar su visión del conflicto. Su punto de vista aparece ya desde las celebraciones iniciales, que festejan el nacimiento del hijo de Orange como futuro „azote / del católico papista"[16], recogiendo así un común insulto protestante contra los católicos. En la misma escena, el rey de Navarra augura que el niño „se anuncia Atlante" de la religión „calvinista"[17], y de modo semejante el de Dinamarca espera que el infante

> Creciendo joven a la Europa allane
> y, aunque a España le pese,
> la nueva religión sólo profese
> el condado de Flandes,
> hasta que heroicas sus hazañas grandes
> con triunfos continuados
> coronen a su padre estos estados[18].

Es más, en la última jornada, los hombres de Orange califican de „traición infame"[19] el magnicidio que tanto pugna por justificar *Lo que le toca al valor*. Y es que al darle la palabra al enemigo y presentar de modo genuino su punto de vista, anticatólico, antiespañol y orangista, Mira de Amescua da entrada a un elemento antagónico opuesto a las declaraciones de Gerardo, y que es necesario compensar presentando a Orange y los suyos con una batería de imágenes de poder corrupto.

Estas imágenes aparecen a lo largo de toda la obra, concentrándose precisamente en las acciones y, sobre todo, declaraciones del propio Orange, personaje de-

safiante y satánico[20] que evoca, por ejemplo al desesperado don Gil de *El esclavo del demonio* con declaraciones como la siguiente:

Al orbe asombro temido,
al orbe empeño engañado,
al Rey irrito enojado
y al Cielo injurio atrevido[21].

La arrogancia pertinaz que destilan estos versos es tan sólo uno de los defectos que ostenta Orange en la obra. El Taciturno de Mira es un personaje ambicioso, desagradecido y traicionero, que usa artes maquiavélicas para alterar la paz de los estados de Flandes. Su arrogante ambición es semejante a la de su suegro Gaspar Coligni, quien, según Leoncio, fue „emblema" de la arrogancia, „escándalo de Francia" y, finalmente, „escarmiento de la Europa"[22]. Esa ambición, que tiene un punto de codicia[23], se muestra en las palabras del propio Orange, que asegura pretender ser rey (de Flandes, se supone) al sentarse a comer con el de Navarra y Dinamarca, afirmación que Gerardo califica de „loca ambición"[24]. Para alcanzar este desquiciado propósito, Orange cae en un pecado que incluso los „bárbaros más feroces", los más empedernidos protestantes, „en su gobierno le infaman"[25]: el desagradecimiento. Para subrayarlo, Mira pone en boca de Gerardo un largo parlamento resumiendo la historia del Taciturno, su apoyo a Carlos V y los beneficios que recibió de Felipe II:

a Guillermo de Nassau,
prodigio infame del norte,
hizo príncipe de Orange
con grandes aclamaciones.
Felipe Segundo, hijo
de este Águila biforme,
en Útrecht, Zelanda, Holanda
por gobernador le pone;
después el Tusón de Oro
hace que su pecho honre,
heredándole en Borgoña
de cuantiosas posesiones.

A estas „obligaciones", prosigue Gerardo, el de Orange se ha mostrado „traidor e ingrato"[26], argumento que ilustra con una imagen concreta, el „jeroglífico" de la hiedra:

La Antigüedad hizo atenta
con cuerdas demostraciones
a la hiedra de este vicio
jeroglífico conforme:
nace postrada en la tierra
y el olmo piadoso, porque

al contacto de los pies
tanto verdor no se agoste,
le da la mano, y trepando
no para hasta que corone
todo el olmo de esmeraldas,
bizarro galán del bosque.
Después paga el beneficio
en que sus ramas destrocen
al olmo y le esterilicen
hasta que al suelo le postren,
que es propio de los ingratos,
aunque su fama se note,
en viéndose en alto puesto,
derribar sus bienhechores,
pagando, por excusar
debidas satisfacciones,
un beneficio tan grande
con una crueldad tan torpe[27].

Como es característico de *Lo que le toca al valor*, la imagen en sí aparece desarrollada con cierta extensión y con un lenguaje atractivo y colorista, pero además viene precedida de una explicación alegórica (la Antigüedad pintó la hiedra como emblema de la ingratitud), y luego también aparece acompañada, al final, de su aplicación general (como hace la hiedra actúan los ingratos). De este modo, Mira de Amescua usa un emblema asentado como el de la hiedra[28] para enfatizar los defectos de Orange y justificar así el magnicidio.

De modo semejante actúa el guadijeño a la hora de expresar los otros defectos del Taciturno, como son su inclinación a la traición y sus métodos maquiavélicos[29]. De nuevo, los defectos aparecen en primer lugar expresados en largos parlamentos de Gerardo, que justifica su intento de detener

este amparo de ateístas,
este asilo de hugonotes,
este terror de la Iglesia,
este espanto de los hombres,
este incendio de Alemania,
este portento del Norte,
este prodigio de Europa
y este escándalo del Orbe[30].

Estas acusaciones son confirmadas por el comportamiento y palabras del de Orange, que expresa sin pudor, y sorprendiendo incluso a interlocutores como los reyes de Dinamarca y Navarra, su maquiavelismo. En contraste con los dos monarcas

herejes, Orange hace suya la frase de Lucio Accio y lema de Calígula (*oderint, dum metuant*), afirmando

> que para mandar mejor,
> como me tengan temor,
> ténganme aborrecimiento,
> y además sosteniendo que la religión
> de sus súbditos no le importa mientras

le obedezcan, y que por ello les concede libertad de conciencia[31]. Incluso sus partidarios reaccionan con escándalo ante este cinismo político, pues Leoncio opina que usa sus „apostasías" sólo como un „arma" para lograr su ambición[32], y desaprueba las arteras cartas que el Taciturno envía al duque de Alençon (aconsejándole que no preste atención a la religión de los soldados que recluta, pues lo importante son los fines políticos del ejército) y al señor de Aldegonda[33] (advirtiéndole que se olvide de cuestiones religiosas y se centre en las económicas, pues el dinero es el nervio de la guerra)[34]. El maquiavelismo que destilan estas opiniones se confirma cuando Orange admite que ha simulado valor más por „materia de estado"[35] que por tenerlo, y también cuando Gerardo le retrata como „atento / a sus razones de estado"[36]. Este traicionero maquiavelismo se ilustra de nuevo en un parlamento de Gerardo con una imagen que responde a un asentado emblema del temerario y soberbio, Faetón[37]:

> Nace de aquí que a su rey
> se atreva, traidor Faetonte,
> que tenga a la religión
> por capa de sus traiciones,
> que al que es hoy su amigo venda
> mañana con trato doble,
> y no es mucho que, anegado
> en el mar de sus errores,
> quien pierde a Dios el respeto
> no se le tenga a los hombres[38].

La conocida imagen pinta a Orange como un ambicioso y soberbio Faetón[39] que se rebela a su padre (el sol/rey de España) y que acaba „anegado", no en el Po, como el protagonista del mito, sino „en el mar de sus errores". Se trata, en suma, de un uso común de la emblemática para denunciar los defectos de los personajes, en este caso de Orange. Lo encontramos también, aunque menos desarrollado, en otros momentos de la comedia, como cuando Leoncio y Gerardo, respectivamente, denuncian al Taciturno con una imaginería procedente de la reacción católica ante las revueltas protestantes. Así, Orange se presenta como una infección („Es el de Orange cabeza / de aquesta nueva torpeza / que infesta el Septentrión"[40]) o una venenosa Hidra cuyas cabezas hay que cortar („de la Hidra de la Iglesia / el cuello rebelde corte"[41]). Más desarrollada, pero no por ello menos típica del modo en que la ima-

ginería del poder corrupto aparece en la comedia, es la imagen de la pertinacia del Taciturno, que se representa como una mala hierba. Se trata de una imagen situada en el mismo campo semántico (el vegetal) de la hiedra, pues en este parlamento de Gerardo Orange aparece como una hierba no bien erradicada que agosta la flor de la paz y prosperidad de Flandes[42].

Más novedosa es la imagen que Gerardo usa para explicar cómo Orange es el principal obstáculo para la paz de Flandes. Tal afirmación ya la habían hecho otros personajes, como Leoncio, que había denunciado sus maquiavélicas „quimeras"[43], o como el propio Gerardo, que lo había pintado como alentando en campaña „civiles parcialidades"[44]. Como es costumbre en la comedia, es el magnicida el que aclara estas acusaciones con una detallada imagen:

No es posible, pues, mediantes
sus cautelas interiores,
para la paz deseada
ningún asiento se tome
para que no se efectúe:
Penélope en sus ficciones,
cuanto teje por de día
desmaraña por la noche.
La Paz de Gante, que en tantas
ocasiones juró acorde
guardar, a vista del mundo
sacrílegamente rompe[45].

Gerardo comienza expresando su acusación general (Orange pone obstáculos maliciosos a la paz), la amplifica con una llamativa imagen (las trazas del Taciturno son como el velo de Penélope), y finalmente explica esa imagen con un ejemplo concreto (Orange ha sido perjuro en el caso de la Paz de Gante). Sin embargo, y en contraste con lo que ocurría en ocasiones anteriores, la imagen elegida no está asentada en la tradición emblemática como las de la hiedra, Faetón, o la mala hierba, y además resulta especialmente llamativa porque Mira la sitúa en un contexto negativo, opuesto al original: en contraste con la casta Penélope, las trazas del Taciturno no tienen fines loables.

Esta aparición del universo amoroso nos debe además recordar que en *Lo que le toca al valor* Mira utiliza la intriga secundaria (los amores de Isabel) como elemento central de la comedia[46], y como pieza fundamental para presentar la visión del poder corrupto que encarna Orange. Y es que, y de modo muy explícito, el descontrol ambicioso que muestra el Taciturno en sus manejos políticos se traduce en un descontrol, cinismo y tiranía paralelos en su vida privada. La conexión aparece ya en la primera jornada, y en boca del propio Orange, quien expone en primer lugar su satisfacción con el modo en que se desarrollan sus negocios políticos:

Dos reyes me cortejan,
los holandeses mi valor festejan,
duda Italia mi intento,
Alemania depende de mi aliento,
el de Francia se asombra a mi denuedo,
siendo en toda esta tierra
arbitrio de la paz y de la guerra.

El Taciturno contrasta esta situación pública, para él ideal, en que ha conseguido desestabilizar toda Europa, con su fracaso amoroso:

sólo Isabel hermosa
se opone a tanto imperio rigurosa.
Mas ya mi amor procura
conquistar la violencia a su hermosura,
que, aunque parezca injusto,
harto justo será, pues es mi gusto[47].

Ante esta oposición, Orange quiere recurrir a la violencia y, en palabras de su criado y gracioso Turpín, „darle una tarquinada" a Isabel[48]. La asociación con Tarquino ya anuncia una conexión entre tiranía política y amorosa, que sugiere también el modo en que el Taciturno identifica su „gusto" con lo „justo", elemento que aparecerá en dos ocasiones más a lo largo de la obra, siendo la más meridiana de ellas la que enuncia Isabel:

Digo que el de Orange injusto
conmigo pretende hacer
la fuerza de su poder
ley inviolable del gusto[49].

Como ha explicado la crítica, esta conexión inmoral y autocomplaciente de „gusto" y „justo" procede del universo lopesco y retrata a personajes tiránicos, que muestran su despotismo tanto en su vida pública como en asuntos de amor, es decir, que demuestran con su comportamiento privado el descontrol de sí mismos y esclavitud a sus impulsos que también despliegan en su vida pública[50]. De nuevo, es Isabel quien lo explica al sorprenderse de que Orange „siendo tan gran tirano, / reinar en las almas quiera?"[51], cualidad que reconoce, lleno de cinismo, el Taciturno:

Por tiranía tendrán
que así profane su honor,
pero aquesto es necedad[52].

En suma, Mira usa la intriga secundaria, con el comportamiento tiránico y violento de Orange en cuestiones amorosas, como un refuerzo de la caracterización del Taciturno, un vínculo de unión entre las dos intrigas de la obra, y, en consecuencia, una nueva justificación del magnicidio final.

Es más, el asesinato que Mira ha presentado como causa divina y como modo

de eliminar el dominio tiránico del satánico Orange, representante corrupto del poder en Flandes, también se revela como una solución a los problemas personales de Gerardo e Isabel. Es lo que se afirma en dos ocasiones, respectivamente en la segunda y tercera jornadas. En la primera de ellas, Gerardo señala que

si tiene
efecto mi pretensión,
Flandes vuelve a recobrar
la paz feliz que perdió,
Isabela, a quien adoro,
asegura así su honra[53].

Es una clara conexión del objetivo político (la paz de Flandes) y personal (la honra de Isabel) que vuelve a aparecer en un diálogo entre los dos amantes:

BALTASAR: Si, a Dios y a mi rey fïel,
quito, resuelto homicida,
a este tirano la vida,
¿contentaraste, Isabel?
ISABEL: Sí, pues con aquesta acción
mi agravio vengas amante
y de riesgo tan constante
rescatas la opinión[54].

Por tanto, el magnicidio se justifica como un modo de eliminar odiosas amenazas políticas, pero también como un medio de obtener incentivos personales.

Esta conexión entre esfuerzo y recompensa puede de hecho considerarse como uno de los mensajes abstractos de la obra, y supone otra justificación del magnicidio final: como avanza el título, *Lo que le toca al valor* es sacrificarse, como hizo Gerardo, siguiendo la difícil pero virtuosa causa divina en un cuasi-martirio. De nuevo, Mira ejemplifica esta idea de modo gráfico con varias imágenes muy asentadas y procedentes del campo semántico vegetal. Así, Gerardo reflexiona que la vida humana se asemeja a la de las flores:

¿Qué importa, pues, que los daños
casi fatales se asomen
si el exponerse a vencerlos
hace las glorias mayores?
Flor es del campo la vida
que con varios tornasoles
bizarra empieza a la aurora
y acaba triste a la noche.
Si es infalible la muerte,
¿qué importa en nuestras acciones
a la carrera dudosa

algo el límite se acorte?
Feliz aquel que a su curso
dichoso límite pone[55].

Es decir, según esta imagen, puesto que la vida es tan breve como la de las flores, no tiene sentido guardarla cueste lo que cueste, sino más bien acabarla bien, con un sacrificio como el de Gerardo. Además, el magnicida vuelve a utilizar imaginería floral para explicar que las acciones de mérito van siempre unidas a grandes sacrificios, sacrificios en concreto sangrientos:

Lo heroico siempre en el mundo
con el riesgo se compró:
en vano se resta el triunfo
quien no se niega al temor.
Rosas coronan a Venus
teñidas del rojo humor
que vertió su planta, siendo
segura demostración
que hace hermosa la corona
la sangre que la esmaltó.
Para que en el cielo Alcides
llegue a ser constelación,
el mismo cielo primero
en los hombros sustentó.
¿Qué mucho, pues, que al peligro
me arroje a su imitación
si se nota de una estrella
y se aprende de una flor?[56].

En este caso, volvemos a encontrar la estructura de presentación, imagen y conclusión que caracteriza *Lo que le toca al valor*, e imágenes florales análogas a las que acabamos de explicar. Sin embargo, en este parlamento Gerardo utiliza las referencias mitológicas (a la ovidiana aparición de las rosas rojas; a uno de los trabajos de Hércules) para ligar esfuerzo y mérito. En concreto, los versos sugieren que el esfuerzo suele además ser sangriento (como el magnicidio y sacrificio de Gerardo), pues es la lección de la rosa roja la que más destaca en el parlamento. De este modo, en suma, Mira utiliza una brillante imaginería para reforzar uno de los mensajes centrales de su obra: la justificación del asesinato de Orange.

En conclusión, mediante una representación positiva (los españoles y Gerardo) y, sobre todo, negativa (Orange y los protestantes) del poder, Mira consigue una comedia de eficaz y coherente estructura que presenta una versión de la Guerra de Flandes favorable a la Monarquía Hispánica. Aunque el poeta fomenta la ilusión dramática de que los enemigos de España presentan su propia versión de los hechos, lo hace en

un contexto que les retrata como detentores corruptos de un poder tiránico. En este sentido, *Lo que le toca al valor* se muestra como una comedia bastante típica del arte de Mira, pues incluye temas y recursos familiares como el de la volubilidad de la fortuna[57] o las premoniciones[58]. Además, la comedia exhibe, en el contexto de una trama sólida y bien enlazada, la brillante imaginería y recurso a la emblemática que la crítica le suele reconocer al guadijeño, y que Ignacio Arellano ha considerado típica de su representación del poder en comedias de privanza[59]. Por último, hemos visto además que, en el caso de *Lo que le toca al valor*, la ambientación histórica es mucho más que un simple decorado: la comedia tiene un mensaje universal (reflexión sobre la fortuna, contra la soberbia y tiranía, y a favor del autocontrol) que Mira de Amescua hila magistralmente con la temática histórica de la Guerra de Flandes, todo gracias a su representación del poder corrupto de Orange y los protestantes.

NOTAS

[1] Recientemente, Antonio Muñoz Palomares ha considerado que, gracias a estos esfuerzos, Mira de Amescua es un „segundón" en proceso de cierta recuperación (2004).

[2] Mariela Insúa resume las investigaciones sobre el género (Oleza, 1986, pp. 262-266; Weber de Kurlat, 1977, pp. 867-871; Zugasti, 2003, p. 162-169) y lo define como una comedia con su base en „estructuras de poder. Sus protagonistas pertenecen a la alta nobleza y al acción se desarrolla en espacios eminentemente palatinos (palacio y sus dependencias, jardín, alrededores, etc.) y en un tiempo pasado lejano, lo cual permite dar una vaga historicidad a la obra" (Insúa, 2005, p. 899).

[3] Valbuena Prat, 1969, pp. xxvii-xxviii.

[4] A él se le atribuye en la versión de la *Parte treinta y cuatro*, que usamos como texto base en este trabajo, en una versión desgajada de esa parte, y en dos sueltas sin año (Valladares Reguero, 2004, pp. 92-93).

[5] A Osorio se la atribuyen, de hecho, los testimonios más antiguos. Se trata, en primer lugar, de un manuscrito titulado *Lo que le toca al valor*, firmado y rubricado por Tomás de Osorio y examinado por el censor Juan Navarro Espinosa, que la aprobó para su representación en Madrid, en 1644. En segundo lugar, tenemos la versión del *Laurel de comedias*, de la que además se conserva un testimonio desgajado (Valladares Reguero, 2004, pp. 93-94).

[6] Valladares Reguero, 2004, p. 94.

[7] Así aparece, por ejemplo, en la versión manuscrita del siglo XVII titulada *La gran comedia del príncipe de Orange*, conservada en el instituto del teatro de Barcelona (Valladares Reguero, 2004, pp. 93-94).

[8] J. A. Martínez Berbel (2001) resume el contexto histórico en que se sitúa la trama.

[9] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 382.

[10] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 372.

[11] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 356.

[12] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 372.

[13] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 380.

[14] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 382.

[15] Encontramos representaciones semejantes del poder corrupto como un desordenado mundo en que los gobernantes se dejan llevar por las pasiones en *El ejemplo mayor de la desdicha y La rueda de la fortuna*, en los personajes de la emperatriz Teodora y del emperador Mauricio y su hijo putativo (Arellano, 1996, p. 49).

[16] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 351.

[17] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 352.

[18] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 353.

[19] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 382.

[20] Gerardo le llega a llamar „Luzbel del norte", por su soberbia y por ser, como el demonio, triforme: „luterano, calvinista, / y anabaptista triforme" (Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 356).

[21] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 369.

[22] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 351.

[23] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 371.

[24] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 363.

[25] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 355.

[26] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 355.

[27] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 355.

[28] Aparece con un significado cercano en las *Empresas morales* de Juan de Borja: „El vicio, que en otro más se aborrece, es la ingratitud. Porque así como el árbol se puede bien quejar de la yedra, que, habiéndola sostenido y hecho crecer, le ha sido causa de secarse, de la misma manera se podrá quejar el que le ha sido mal agradecido el bien que hubiere hecho" (Borja, *Empresas*, Primera parte, pp. 158-159). Un testimonio parecido y muy aplicable al caso de Orange es el de Mendo, que considera que la hiedra simboliza al ministro codicioso que se vuelve contra su señor, pues „son como la serpiente, que encogida con el frío cobra calor y fuerzas arrimándose al hombre, y luego le da la muerte" (Mendo, *Príncipe*, pp. 78-79).

[29] El antimaquiavelismo era típico de Mira (Martínez Aguilar, 2001, p. 491), como de tantos otros dramaturgos áureos.

[30] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 357.

[31] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 363. Martínez Berbel (2001, p. 412) ha resaltado cómo en la obra Mira presenta el elemento religioso como „casi único" para explicar el conflicto de Flandes. Lo cierto es que sirve, más bien, para subrayar el cinismo maquiavélico de Orange, pues los otros príncipes protes-

tantes no son tan criticados por su herejía como Orange por utilizar políticamente la religión.

[32] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 352.

[33] Se trata de Filips van Marnix van Sint-Aldegonde, consejero del Taciturno.

[34] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 371.

[35] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 368.

[36] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 374.

[37] López, *Declaración*, pp. 260-261.

[38] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 356.

[39] También Leoncio aparecerá más tarde comparado a Faetón (Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, pp. 359-360), imagen que subraya su falta de autocontrol y sus paralelos con Orange, y que hay que contar entre las estrategias de cohesión de las tramas primaria y secundaria que comentaremos abajo.

[40] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 351.

[41] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 357.

[42] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 356.

[43] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 371.

[44] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 361.

[45] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, pp. 355-356.

[46] En este sentido, *Lo que le toca al valor* no peca del supuesto desorden y enmarañamiento que muchos críticos han censurado en Mira de Amescua (Martínez Aguilar, 2001, p. 494; Ruiz Ramón, 1992, p. 180; Villanueva, 2001, pp. 254-258), y que Wilson y Moir consideraron deliberada (Wilson y Moir, 1974, pp. 137-138). Por otra parte, la citada opinión de la crítica contrasta con la de los contemporáneos del guadijeño, que admiraban, entre otras cosas, „la ingeniosidad de sus trazas" (Arellano, 1995, p. 252).

[47] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 354.

[48] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 358. El propio Turpín calificará poco más adelante a su amo de „Tarquino cruel" (Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 359).

[49] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 373.

[50] Wardropper, 1956.

[51] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 381.

[52] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 377.

[53] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 366.

[54] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. III, p. 375.

[55] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. I, p. 357.

[56] Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 367.

[57] El tema de la fortuna voltaria aparece destacadamente en la obra, pues Mira resalta cómo cayó Orange cuando estaba en la cumbre de su poder (Mira de Amescua,

Lo que le toca al valor, jorn. I, p. 354). Recordemos que la crítica ha señalado el tema de la volubilidad de la fortuna como uno de los centrales en Mira (Arellano, 1995, pp. 263-270; Arellano, 1996, p. 51; Castañeda, 1977, p. 24; Insúa, 2005; Villanueva, 1991; Villanueva, 2001, p. 291).

[58] Son varias las que siente Orange durante la obra (Mira de Amescua, *Lo que le toca al valor*, jorn. II, p. 369; p. 373; jorn. III, p. 377).

[59] Arellano, 1996, p. 44.

BIBLIOGRAFÍA

1.Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

2. — „El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua", en *Mira de Amescua en Candelero*, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 44-64.

3. Borja, J. de, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680.

4. Castañeda, J. A., *Mira de Amescua*, Boston, Twayne, 1977.

5. Insúa, Mariela, „Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua", en *Actas del Congreso „El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, ed. C. Mata y M. Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 899-910.

6. López, D., *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* [1615], ed. D. Moir, Menston, Scholar Press, 1973.

7. Martínez Aguilar, M., „Introducción a *El primer conde de Flandes*", en *Teatro completo*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 489-494.

8. Martínez Berbel, J. A., „En torno a *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*", en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 403-413.

9. Mendo, A., *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, Horacio Boissat, 1662.

10. Mira de Amescua, A., *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, en *Parte treinta y cuatro de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1670, pp. 351-382.

11. Muñoz Aguilar, Antonio, „Mira de Amescua, un dramaturgo en creciente recuperación", en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, 69-76.

12. Oleza, J., „La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, ed. J. Oleza, London, Tamesis, 1986, pp. 251-308.

13. Osorio, T. de, *El rebelde al beneficio*, en *Laurel de comedias, cuarta parte de diferentes autores*, Madrid, Diego de Valbuena, 1653, pp. 170-187.

14. Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992.

15. Valbuena Prat, A., ed., *Teatro*. I, de A. Mira de Amescua, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

16. Valladares Reguero, Aurelio, *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger, 2004.

17. Villanueva, J. M., „El teatro de Mira de Amescua", en *Mira de Amescua, un teatro en la penumbra*, eds. I. Arellano y A. de la Granja, Pamplona, EUNSA, 1991, pp. 363-381.

18 — *El teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, BAC, 2001.

19. Wardropper, B. W., *„Fuenteovejuna: el gusto* and *lo justo", Studies in Philology*, 53, 1956, pp. 159-171.

20. Weber de Kurlat, F., „Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Universidad de Bordeaux III, 1977, pp. 867-871.

21. Wilson, E. M. y D. Moir, *Historia de la literatura española. Vol. 3. Siglos de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1971.

22. Zugasti, M., „Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro", en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de tirso de Molina*, ed. E. Galar y B. Oteiza, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.