

MASTRIQUE: UNA BATALLA, UNA COMEDIA, UNA REPRESENTACIÓN

(A Mercedes de los Reyes, que hoy debería estar aquí escuchándome)

Sin duda alguna, la ciudad de Maastricht es conocida por el célebre tratado que se firmó en 1992, y que significó un avance importante en eso que tantas veces hemos oído denominar “la construcción de Europa”.

Las dos terribles guerras mundiales, si sirvieron para algo más que para demostrar la capacidad de gestar barbarie que tiene el género humano, fue para hacerse un replanteamiento de lo que debía ser la actitud y las iniciativas de los países europeos frente a las nuevas potencias emergentes en ambos momentos: Japón, China, Rusia, y, sobre todo, los Estados Unidos de América.

Los europeos, al menos los políticos europeos, tuvieron muy pronto el convencimiento de que una Europa fragmentada en países no podría competir con estados colosales, que siempre acababan por imponer condiciones adversas al resto del mundo con la fuerza del poderoso, y que constituía una ineludible obligación histórica trabajar en pro de una unidad de comercio, que generara una posterior unidad económica y política. Y en torno a este proyecto surgieron iniciativas como el Movimiento Federal Europeo (1945), la Unión Europea de Federalistas, la Unión Parlamentaria Europea o el Movimiento Europeo, en cuyo IV Congreso, celebrado en Munich en 1962, tuvo un importante papel nuestro Salvador de Madariaga, y en el que la presencia de jóvenes políticos españoles y los manifiestos de condena a la dictadura franquista, provocó un verdadero terremoto entonces en nuestro país.

Un impulso fuerte a la unidad lo provocó el Plan Schuman, un acuerdo de libre mercado del carbón y acero, que fue firmado en 1952 por Francia, Alemania Federal (aún desgajada de la denominada Alemania Democrática perteneciente al bloque comunista o de la URSS), Italia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo. Fue lo que se llamó “la Europa de los seis”, y en ella nació el Mercado Común Europeo.

Las ambiciones unificadoras fueron avanzando (a veces con fracasos y retrocesos impuestos por los parlamentos nacionales o por viejas rencillas

y desconfianzas entre sus miembros): se firman tratados, como el de Roma (1958), y van cayendo fronteras aún con lentitud y reticencia lógicas en un continente de convulsa historia no hacía aún doscientos años. La incorporación de Inglaterra, tan aislada siempre, en 1973, y las voluntades tercas de Delors, Col y Mitterrand en esa misma década hicieron que se avanzase ya sin remedio hacia casi un estado federal europeo. Se liberó el mercado, se suprimieron limitaciones al ejercicio de profesiones liberales, se hizo una carta de derechos sociales, se presionó en la democratización de países sin libertades y se tendió la mano a los nuevos estados que surgieron de la descomposición de la Unión Soviética. La España democrática se incorporó con plenitud de derechos y deberes en 1985. Y el diseño de esta nueva estructura económica y política de la Unión Europea se plasmó en unos acuerdos que fueron firmados en la ciudad de Maastricht el 7 de febrero de 1992, el año mágico de España.

En Maastricht nació la Europa que hoy conocemos, con sus defectos y con sus virtudes, con sus mitos y sus realidades, con sus titubeos y sus certidumbres, con sus ciertas vergüenzas y sus innegables progresos. En esa ciudad se firmó un texto, quizá muy ambicioso, en el que se hablaba de una ciudadanía europea, de la implantación de un único derecho comunitario, de una política exterior común, de la lucha contra el crimen organizado y la colaboración entre las policías nacionales, de una política medioambiental, de la regulación de derechos laborales, del trato común a inmigrantes y refugiados políticos, et, etc, etc. Maastricht, es, pues, una ciudad emblemática para la Europa de nuestros días.

Pero Maastricht es algo más. Maastricht es una ciudad también emblemática de las políticas expansivas en los imperios finimievales y premodernos. Maastricht es ejemplo de las luchas entre católicos y protestantes del siglo XVI, de los modos de entender la guerra, la política y la cultura en tiempos renacentistas y pulso de la resistencia de los Países Bajos a la dominación española.

Por vía de los abuelos paternos, en concreto de su abuela paterna María de Borgoña, casada con Maximiliano I, Carlos I había heredado los territorios de Flandes o Países Bajos, que constaban de las actuales Bélgica y Holanda más una cuña que se metía en la Francia actual, limitando más o menos con la ciudad de Metz. Con su política de expansión, fue anexionando territorios a través de compras, negociaciones o meras agresiones a zonas adyacentes. Así, al primitivo legado de “los Países Bajos adquirió Frisia por dinero, Utrecht, por vía diplomática, y, finalmente, conquistó Gelderland, con lo que completó un relativo Estado compacto de 17 provincias, para las cuales creó en 1548 una estructura federal con sede en Bruselas” (Parker).¹

¹ G. Parker, “Felipe II condenado al fracaso”, *Historia* 16, 303, p. 11-27, cita., p. 14.

España tenía el imperio que todos conocemos, y estos territorios iban a constituir uno de los más importantes quebraderos de cabeza tanto de Carlos I como de su hijo Felipe II. En la década de 1560-1570 se seguía construyendo con dificultades el poder español en el Mediterráneo, pero, los males nunca vienen solos, la expansión del calvinismo y el estallido de las guerras de religión en Francia en 1562 provocaron la aparición de un preocupante poder protestante en la frontera septentrional de Europa y una fuente sistemática de rebeliones, acosos, desgastes y provocaciones que erosionaban permanentemente la política y la paciencia de nuestros gobernantes.

El descontento crecía entre los habitantes de los Países Bajos: la aristocracia presionaba al monarca, mientras que los calvinistas alborotaban con saqueos y sabotajes. De manera que la inestabilidad política, cuando no la clara rebelión, crecía en uno de los lugares más preciados del patrimonio felipino, uno de los emblemas de su política exterior y lugar de gestación de inmediatas ideologías que iban a cambiar de modo definitivo el orden europeo. Allí en aquel lecho político y social estaba Maastricht.

Carlos I, el rey que había enviado sus tropas a pelear en los más recónditos rincones de la tierra; el monarca que se había enfrentado al mismísimo Papa y había saqueado Roma; el rey que había hecho prisionero a Francisco I de Francia; el Marte que se había calado la armadura en Mülberg, derivó en su vejez hacia gestos de bondad, recogimiento y coexistencia pacífica: se retira a Yuste y aconseja a su heredero Felipe “unión con el rey de Romanos, paz con Francia, amistad con Inglaterra y acatamiento al Papa”.²

Y esta filosofía de sosiego pareció recoger su hijo a comienzos de su reinado, cuando se pretendió fijar su imagen como “Príncipe de la Paz”. Pero hay que reconocer que esta apariencia –o proyecto de apariencia- duró poco. Y es que una **Monarquía Católica** que aspiraba a la hegemonía mundial no podía replegarse en Europa, ignorar la amenaza turca, ni estar pasiva ante las continuas provocaciones provenientes de los vecinos de Argel. En esta práctica política, en esta razón de Estado hay que situar las guerras de Flandes y, en concreto, porque nos interesa, el sitio y saqueo de la ciudad de Maastricht.

El 9 de septiembre de 1578 el Duque de Anjou y su soldadesca, al son de timbales y trompetas, recorre la ciudad Mons desafiando a voz en grito a su señor y gobernador don Juan de Austria, hermano del rey Felipe. La situación en los Países Bajos era extrema y los nobles antiespañoles estaban decididos a separarse definitivamente de la corona. Don Juan de Austria no puede acudir a sofocar la sublevación porque muere a las pocas

² Jover Zamora, José María y López-Cordón Cortezo, María Victoria, “La concepción maniquea de Europa como componente de la mentalidad barroca”, en *Historia de la cultura española. El siglo del “Quijote”. Religión. Filosofía. Ciencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, 2 vols. Cita en vol. I, p. 480.

semanas de este hecho, y es su amigo Alejandro Farnesio, Príncipe de Parma, experto militar y excelente político, quien queda al mando de los famosos tercios viejos, que habían luchado en Europa, siempre con éxito.

Maastricht era una plaza estratégicamente importante porque era la llave de las fronteras centromeridionales alemanas, y a ella acude Farnesio para tomarla. Pero el asalto no fue fácil. Se hizo un asedio que duró desde el 6 de marzo hasta el 28 de junio de 1579, día en el que se entra a saco realizando una verdadera masacre que ha pasado a los anales de la crueldad de la guerra, y que ha formado uno de los ingredientes principales de la “leyenda negra”.³

Y sobre este hecho Lope de Vega compone una comedia titulada *El asalto a la ciudad de Maastricht por el Príncipe de Parma*, que apareció publicada por primera vez en la Parte IV en 1614. Acompañaban a esta comedia alguno de los títulos emblemáticos de Lope, como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, otros, conocidos en menor grado, como *El rufián Castrucho* y *Los embustes de Celauro*, y ya los restantes pertenecían a ese cúmulo de obras abiertamente desconocidas de nuestro autor, dada la inmensidad de su producción: *Laura perseguida*, *El genovés liberal* y *Los torneos de Aragón*.

La fortuna de esta obra, en cuanto a sus impresiones, no fue muy propicia, de manera que no vio nueva luz hasta que don Marcelino Menéndez y Pelayo la incluyó en su *Obra dramática de Lope de Vega*, publicada por la Real Academia Española de la Lengua en Madrid, en la Imprenta de Sucesores de Ribadeneyra entre 1890 y 1902. La obra que comentamos ocupa el vol. XII, pp. 3-59, 1901.⁴

En el pequeño, pero enjundioso, juicio que la precede, don Marcelino clasifica esta obra dentro del grupo de “Crónicas y leyendas dramáticas de España”, junto con obras como *La serrana de la Vera*, *El cerco de Viena*, *Espanoles en Flandes* o *El alcalde de Zalamea*. La cree “posterior a 1603” y no la juzga de las más acertadas de Lope dentro de este grupo,⁵ aunque destaca que “la pintura de las costumbres de los soldados es magistral, como siempre”. Resalta cómo quedan de manifiesto las “murmuraciones y rencillas de los campamentos, originadas por la falta de pagos, el espíritu de indisciplina, la extraña mezcla de rapacidad y desinterés, de truhanería y caballeridad... de aquellos conquistadores injertos en pícaros.” Eso sí: para él “la pieza está escrita con mucho nervio.”

³ Para las circunstancias políticas que provocaron el hecho, y para el sitio y asalto de la ciudad, vid. Antonio Padilla, “Con los tercios de Farnesio ante Maastricht”, *Historia y vida*, noviembre, 1972, pp. 73-89.

⁴ *Obra dramática de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, a cargo de la Real Academia Española, 1890-1913, 15 vols. El volumen en el que va incluida nuestra obra es el vol. XII, 1901, pp. 3-59.

⁵ Menéndez Pelayo lo dice “a pesar de la sentencia de un docto crítico”. Ignoro quién fue este docto crítico y dónde manifestó este, al parecer, juicio laudatorio de la obra.

De entre todos los personajes, advierte cómo sobresale la figura de don Lope de Figueroa, aunque matiza que aún no está cerca de la figura del sublime veterano de *El alcalde de Zalamea*.

Estos y algún juicio más, que luego veremos, hacen de su pequeño estudio previo, prácticamente las líneas más ricas que encontramos hasta hoy sobre la obra, aunque de algunos de sus juicios nos quepa alguna discrepancia decidida, que posteriormente comentaremos.

Bastante tiempo después la Biblioteca de Autores Españoles hace lo propio en el tomo CCXXV de su colección, obras de Lope de Vega volumen XXVII,⁶ siendo en esta ocasión acompañada por *Pobreza no es vileza, La tragedia del rey don Sebastián, El alcalde de Zalamea y Arauco domado*.

Publicada en CD-ROM aparece en *Teatro Español del Siglo de Oro* ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997.

Más recientemente aparece publicada en *Obras completas de Lope de Vega*, Madrid, Turner-Fundación José Antonio Castro, 1998, vol. XIV, pp. 393-481. En la breve nota que precede a este volumen de comedias los editores Jesús Gómez y Paloma Cuenca hacen notar que se trata de una comedia que teatraliza el cerco que las tropas españolas, al mando de Alejandro Farnesio, impusieron a la ciudad de Mástrique en las fechas que conocemos, y el posterior saqueo de ésta, no dudando en incluirla dentro del grupo temático “de historia patria y extranjera”, lo que parece obvio.

Pero lo que no nos parece tan obvio es la aseveración de que la soldadesca retratada en la obra simbolice el orgullo de los soldados españoles. No nos parece obvio, si por orgullo entendemos la satisfacción por pertenecer a las tropas de los tercios viejos; o la consciencia de estar realizando un objetivo político importante y trascendente; o de compartir unos principios por los que se está luchando. Porque el grupo de soldados que mejor conocemos en la obra expresa algunas verdades absolutamente contrapuestas a los idealismos ciegos, prepotentes y alucinados que otros personajes propugnan. El que la soldadesca esté retratada “con un sabor popular” poco añade y quizá no merece que nos detengamos en ello.⁷

En el marco del proyecto Prolope, *El asalto de Mástrique* aparece publicada en *Comedias*, Lleida, Milenio, 2002, t, IV, I, pp. 229-299, a cargo de Enrico di Pastena. De entre las realizadas en nuestros días, esta edición es realmente la única con entidad e intención de apurar en lo posible los problemas o incógnitas que la comedia plantea. En su prólogo Di Pastena aborda cuestiones esenciales como la fecha de elaboración, su posible representación en Salamanca, la presencia del material proporcionado por las crónicas históricas de la época e incluso de testigos directos del asalto, la presencia de personajes históricos, la clasificación de

⁶ Pp. 3-59.

⁷ *Op. cit.*, p. X.

la obra como comedia “de cerco”, etc. Lástima, sin embargo, que no se recoja la adaptación de Alfonso Sastre o que, como siempre, no se profundice más en cuestiones más puramente teatrales de la obra. Lamento también que no se valoren suficientemente los hechos sucedidos entre la soldadesca (lo que Di Pastena denomina comedia “de enredo”) y que no se resalten los juicios éticos sobre la guerra que en él se hacen, porque, en mi opinión, ahí está el verdadero valor y la actualidad de la comedia. El que esta edición sea muy cara e inmersa en un proyecto de eruditos ha restado posibilidades de popularidad a esta obra de Lope y continúa la “mala suerte” de esta comedia en cuanto a impresiones.

Alguna edición más existe, de la que después nos haremos eco.

Como se ve, pues, no ha tenido gran suerte en ediciones críticas y, a la vez, populares. Pero no ha tenido mejor suerte en la atención prestada en estudios extensos y profundos. Menéndez Pelayo no hace ningún comentario sobre ella fuera del prólogo ya citado. Y las mejores y más recurridas historias de nuestra literatura o teatro tampoco la atienden con holgura. Perdóneseme la denominación, pero ni en el Hurtado-Palencia, ni en el Valbuena, ni en el Alborg, ni en la Pedraza-Rodríguez, ni siquiera en el Ruiz Ramón encuentra nuestra obra un apartado que la atienda con preferencia y detenimiento.

Federico Carlos Sáinz de Robles tampoco cree necesario incluirla entre las 83 comedias que seleccionó y publicó en 1969.⁸

La obra, según la propuesta de Morley y Bruerton,⁹ podría estar escrita probablemente entre 1600 y 1606,¹⁰ fechas de amores tormentosos con Micaela Luján y Juana de Guardo, y de los nacimientos de Juan, Félix y Marcela habidos con la primera. En cuanto a su producción, fueron los años en que publica *La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas*, que contiene *La Dragontea* y los 200 sonetos de las *Rimas* (1602), *El peregrino en su patria* (1604) y en los que probablemente escribe obras tan emblemáticas como *El anzuelo de Fenisa*, *La discreta enamorada*, *Los melindres de Belisa*, *Peribáñez* o *El acero de Madrid*, datos que saco del imprescindible, y precioso, por cierto, último (¿?) libro de Felipe Pedraza sobre Lope de Vega.¹¹

Puede que la poca atención recibida sea herencia de la valoración, un tanto indiferente, que don Marcelino hemos visto ejerció sobre la comedia. David Castillejo en su utilísimo, bueno y tantas veces olvidado “catálogo crítico”, como él mismo ha denominado, *Las cuatrocientas comedias de*

⁸ Lope de Vega, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 1969, 3 vols.

⁹ Morley, Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963.

¹⁰ Recuérdesse que Menéndez Pelayo la cree “posterior a 1603”.

¹¹ Pedraza Jiménez, Felipe, *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, Madrid, EDAF, 2009.

Lope,¹² , tras explicar su asunto argumental, comenta que “la obra carece de estructura y deja poca huella en la memoria”, aunque destaca de ella su lenguaje, definido como “fuerte, viril y enérgico.”¹³ En la propia clasificación que él establece (¡tantas se han hecho de la obra de Lope!) la incluye dentro del apartado titulado **Comedias de interés secundario, con diálogo manejable**, dentro de la Tabla II, que él crea para dejar constancia del interés teatral (insisto: interés teatral, para él distinto del literario) que, en su opinión, cada una tiene. En la agrupación que hace de las comedias **según conceptos cronológicos, temáticos y estilísticos**, (Tabla III) la incluye en el apartado de **obras guerreras, de soldados y de armas**, tras advertirnos que “escribió la mayoría de sus comedias guerreras en época de madurez, como hombre físicamente fuerte, entre 1599 y 1609”.¹⁴ Finalmente, cuando propone la lista de comedias condicionada por el **reparto de papeles**, (Tabla V) la incluye en un lugar muy postrero por el número de ellos: 25 hombres y dos mujeres, sin contar con los extras (soldados) que intervienen. Esta clasificación la hace Castillejo sin tener en cuenta los posibles dobles de actores que se pudieran hacer, que son muchos, tal como comprobaremos cuando comentemos el montaje que de esta obra hizo la compañía “Teatro Corsario”.

La obra consta de 2814¹⁵ versos distribuidos estróficamente y por jornadas de la siguiente manera:

Jornada I

1-260: Quintillas
 261-334: Silva acabada en pareado
 335-430: Redondillas
 431-474: Romance (-í/a)
 475-582: Redondillas
 583-596: Soneto
 597-752: Redondillas
 753-793: Silva acabada en pareado
 794-973: Redondillas

Jornada II

974-1373: Redondillas
 1374-1427: Silva acabada en pareado
 1428-1491: Redondillas
 1492-1531: Silva acabada en pareado
 1532-1886: Redondillas

¹² Castillejo, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, s.e., 1984.

¹³ *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁴ *Op. Cit.*, p. 41. Como se ve, manejando este criterio su localización temporal también coincide con la ofrecida por Morley y Bruerton.

¹⁵ 2816, según el cómputo de Enrico di Pastena en la edición mencionada.

Jornada III

1887-1954: Redondillas

1955-1999: Silva acabada en pareado

2000-2319: Redondillas

2320-2453: Romance (-e/a)

2454-2529: Redondillas

2530-2543: Soneto

2544-2587: Redondillas

2588-2611: Octavas reales

2612-2637: Silva acabada en pareado

2638-2706: Redondillas

2707-2721: Octavas reales

2722-2814: Romance (-a/a)

La obra trata, lógicamente, sobre el cerco y asalto que las tropas españolas realizaron a la ciudad de Mastrique en 1579. Éste debería ser su asunto principal, pero, paralelo a él, se desarrolla otra trama, que, a mi juicio, es la más atractiva de la comedia.

Alejandro Farnesio, Príncipe de Parma, (como ya hemos visto, personaje histórico que dirigió el asedio) aparece dirigiendo las tropas españolas y tiene como jefes militares a don Fernando y don Pedro de Toledo, los condes de Masflet y Barlamón, los capitanes Castro y Perea, el alférez Martín de Ribera y algún otro más. (De don Lope de Figueroa, general del Consejo y segundo puesto en la escala de mando, hablaremos más adelante.) Todos ellos están tratados muy genéricamente, sin rasgos que los personalicen. Como es de esperar, son valientes,¹⁶ fieles servidores de sus mandos y, por encima de todo, de la Corona. Obedientes cumplidores de las normas de la milicia, aceptan órdenes de sus superiores, que nunca analizan y siempre ven lógicas y positivas. Respetan, admiran y casi idolatran a su jefe, a quien atienden solícita y cuidadosamente cuando éste es atacado por un súbito mal en el momento decisivo de la batalla. Todos ellos se sienten, sin duda, protagonistas de la historia, defensores del imperio y del proyecto político de su rey, a quien veneran y respetan como al rey justo que para ellos es. Por eso le invocan constantemente en sus conversaciones entre pares, ante la soldadesca o en las arengas para la batalla. Los ataques se hacen al grito de “España, España”, “Santiago, Santiago” o “Felipe, Felipe”. Son, pues, representantes del rey y del país, tal como advierten al Gobernador de Mastrique:

Dice el Duque, mi señor,

¹⁶ En el texto hay una insistencia continua de la valentía y el arrojo como rasgo propio de los toledanos: “Yo sé, Martín de Ribera, / que nacistes en Toledo / donde jamás entró el miedo.” (vv. 1608/11).

que ha llegado, como veis,
con el ejército aquí
el Rey de España. (vv. 1109-12).

Por la grandeza de su papel histórico y por el momento cultural en el que viven, se sienten dignos herederos de los grandes militares y de los míticos personajes de la historia. De ahí que a veces el Duque de Parma sea comparado con Pirro, Héctor, Escipión, César (vv. 471 y sigts.), o con Marte (v. 1507), y que el asedio de Mastroque sea comparado al de Troya; con frecuencia, se le llama simplemente Alejandro para identificarlo con el otro Alejandro, el rey y guerrero macedónico (v. 2352). Don Fernando y don Pedro de Toledo son comparados con los Gracos romanos (v. 2390). Y de los hermanos Bernardo y Pedro de Castro se dice que “dieran / envidia al Héctor de Troya” (v. 2402) por su valor.

Este grupo privilegiado dirige la guerra porque es parte integrante del proyecto imperial que la justifica. Las soflamas de propaganda política son constantes a lo largo de toda la obra, pero siempre en las bocas de estos dirigentes. Y esto no nos puede extrañar si hemos leído a José Antonio Maravall.¹⁷

La justificación de la guerra, por tanto, es plena y sistemática. Flandes es español y sólo español: “Felipe tiene aquí de sus abuelos / el patrimonio” (vv. 2541-42). Por eso no importa dejar constancia –incluso se blasona– de la dureza de muchas actuaciones. Vienen de Amberes en donde “no se habrá secado aquella sangre / de los que degollamos” (vv. 329-30). Y tampoco se oculta que el saco de la ciudad fue un acto estratégico para distraer y esperar a la tropa con el pillaje y el atropello, lejos de idealizadas y heroicas hazañas. Claro lo deja la obra desde el parlamento del Príncipe de Parma:

Señores, ya habéis visto y advertido
en la poca asistencia, aunque con causa,
que el Rey, nuestro señor, hace a este ejército;
también sabéis que los soldados todos
han padecido innumerables penas
y trabajos, que son intolerables,
y de ser referidos, imposibles;
mayormente, los fuertes españoles,
que en país tan remoto de su patria,
no tienen otro amparo que el del cielo.
Tengo temor que amotinarse quieren,
porque la sed y hambre los aflige

¹⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1980

y ha mucho tiempo que la paga esperan,
si no es que los empleo en algún sitio
de tierra, que pudiese la esperanza
del saco entretenellos algún tiempo;
Para lo cual, ninguno me parece
Más conveniente sitio que Mastrique... (vv. 261-77).

Por parte de Lope no hay no un atisbo de condena de este hecho, que, además, no era el primero que realizaban nuestras tropas (véase, si no, el saco de Roma).

Pero es que no se trata sólo de una estrategia o un acto de barbarie del jefe, sino de un modo de “cobrar” una paga, una práctica habitual en estos casos y, por tanto, solicitada por la propia tropa

Señor, pues te hemos servido,
manda que Otavio Gonzaga
nos deje gozar la gloria
que el burgo con gente aguarda.
¿No hemos de cobrar, señor,
esta sangre que nos falta?
Da premio a los españoles,
pues les debes esta hazaña. (vv. 2743-50)

con lo que además cobra un carácter de venganza hacia el enemigo por las bajas ocasionadas, como una especie de humillación que se da al contrario para su escarmiento.

La petición quizá fuera un tanto velada, quién sabe si solicitada con cierta timidez. Sin embargo, un Duque de Parma acostumbrado a los rigores de la milicia y a la dureza de sus costumbres, comprende el ruego y acepta, explícito, el hecho

Id, Castro, y decid que cesen
las crueldades comenzadas,
y que Otavio deje entrar
toda la nación de España
para que del saco goce,
pues cuando tan pobre estaba,
me dio el oro que tenía:
que aún ésta es pequeña paga. (vv. 2751-58).

Lope quiere dejar bien claro que la toma de Mastrique no es una operación ofensiva para ensanchar el imperio. Lope insiste en que los rebeldes de Mastrique no son defensores de una tierra que se resiste a ser

conquistada, sino simplemente rebeldes, traidores que se han levantado en contra de su país y de su rey, lo que constituye un mayor delito. Cuando el Gobernador dirige la rebelión con frase tan contundente como “esta plaza es mía” (v. 1071), inmediatamente es desmentido por un soldado que le recuerda

...que esta tierra
era, de parte de padre,
de Felipe, y patria madre
de Carlos, en paz y en guerra:
que el Archiduque casó
con hija del rey Fernando
de España. (vv. 1058-64)

o

le dejes, Gobernador,
la plaza al Rey, su señor,
pues no es tuya la plaza
y te obliga la razón,
la obediencia y la ley. (vv. 1119-23).

Al final, se consuma la toma de Mástrique. Tras el asalto y el saqueo de la ciudad, contado con suma crudeza, el Príncipe de Parma entra en ella. Sus ayudantes de campo pretenden entronizarlo bajo un palio, que han hallado en el saqueo, pero, con humildad, rechaza el método y lo hace en una silla de calle argumentando que bajo palio sólo se lleva a Dios. Y algún grabado hay al respecto.

Frente a este grupo de personajes nobles y poderosos, de acciones y parlamentos tópicos, está el grupo de los soldados, sin duda con más individualidad, con más fuerza dramática que los primeros, y que van a desarrollar una acción paralela, que representa la parte más atractiva de la obra. Integran este grupo: Tapia, Soto, Añasco y, sobre todos, Alonso García y su mochilera Marcela. Todos, desde el primer instante, bien diferenciados del grupo anterior, pues mientras los jefes militares hablan siempre en verso endecasílabo, estos soldados usan el octosílabo como vehículo de expresión: los dos mundos ya están marcados. Ocurre nada más empezar la comedia, entre los versos 260 y 261 y ya se mantiene a lo largo de toda la obra.

Decía que el más importante de todos ellos, el indudable protagonista es Alonso García. Él es el personaje que abre la obra. Y la abre con un auténtico latigazo a los oídos del espectador:

Guerra, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor.

Sufrir la escarcha del hielo
de enero, al flamenco suelo,
o el calor de julio en Libia,
no quita el valor, ni entibia
los rayos del quinto cielo;

no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos,
de las armas, pies o brazos,
caer cuerpos ciento a ciento,
como pájaros en lazos;

esto ni espanta ni altera.
Mientras un hombre no muera,
denle a comer y a beber:
¿no hay más de andar sin comer
tras una rota bandera?
¡Por vida del rey de es...padas,
que de España iba a decir,
que no la pienso seguir
sin comer tantas jornadas! (vv. 1-24)

No hay acotación alguna. Pero desde el primer instante vemos que habla el veterano de los tercios viejos con costurones en el alma, con puñaladas de hambre y frío, con aliento a miedo y a aguardiente, con reniegos y fracasos de una suerte perra y navajera. Huele a miseria y a asco; a aliento fétido; a escupitajos en el barro y a cuajarones de sangre mal taponada por harapos mugrientos. Allí estaban ellos: soldados gariteros, soldados cascajo, soldados tahúres, soldados ateridos, soldados desengañados defendiendo quién sabe qué historia, qué imperio y qué valores. Y encima, sin paga y sin rancho. Si la desesperanza se describiera, la hubiera descrito Lope con estos versos.

Los tercios viejos, famosos en Europa, eran el principal cuerpo de un ejército compuesto generalmente por italianos, alemanes e italianos. Su base era Milán, Nápoles o Sicilia, y, como pasa en la obra y ocurrió en la historia, acudían prestos a cualquier lugar en el que se requiriera sus servicios. Se reclutaban en concursos y campañas públicas, y ni que decir tiene que entre aquellos voluntarios proliferaba la flor y nata del aventurerismo internacional, de los sin suerte e, incluso, de los que tenían

cuentas pendientes con la justicia.¹⁸ Vagabundos, prófugos, desarraigados y matones formaban parte de este cuerpo que defendía un proyecto de la Monarquía llamado a dominar el mundo.

Y en ese ambiente malvive Alonso García, en el que no hay atisbo ni de idealismo, ni de honor militar, ni de idea de acto de servicio para la patria. Su vida en la milicia no puede ser más contraria a los valores que les supone: matón, echa mano al puño en cuanto lo necesita, es un indisciplinado total, llegando a amenazar a sus superiores a las primera de cambio

ALONSO: ¡Vive Cristo! Si otro fuera
que mi capitán, que había...
RIBERA: ¡Quedito, Alonso García!
ALONSO: ¡Quedo, Martín de Ribera!
RIBERA: ¡Todos somos de Toledo!
ALONSO: Seor alférez, aquí estoy
que de barrio honrado soy. (vv. 1624-30)

e incluso prepara una deserción colectiva

Vivimos tan maltratados,
que, si no hay remedio presto,
daremos la vuelta a España. (vv. 185-87)

o

Toma el hato, mochilero.
Guía a España. (vv. 363-64).

Pero su obsesión es la guerra, la maldita guerra, a la que condena con ahínco en unos versos que debían sonar bien fuertes a los espectadores del corral

¡Vive Cristo, que es un puto
el que se viene a la guerra
a sembrar sangre en la tierra! (vv. 359-61)

en una protesta que se llena de tintes sociales

¡Oh, guerra, soberbia, altiva,
sangrienta, homicida y fea!

¹⁸ Antonio Padilla, art. cit.

¡Que viva un cura mil años
entre el frasco y el pernil,
y que aquí un soldado vil
muera por reinos extraños! (vv. 389-94)

Le acompaña una mochilera, Marcela, su coima, que lógicamente va disfrazada de hombre, y con la que no tiene más ternura ni más delicadeza en el trato:

Marcela, ya me conoces:
¡Por vida del Duque, pues,
que si te arrimo dos coces...! (vv. 221-23)

y cuando ella llora por celos de las flamencas, Alonso es expeditivo

Quedo, Marcela;
dejémonos de razones;
que es azúcar y canela
de celos, dos bofetones. (vv. 227-30)

La vida de esta pareja se cruza con la de otra pareja formada por Bisanzón, soldado brutote y tontucio enamorado de Aynora, flamenca enamoradiza y claudicante ante cualquier requerimiento de los españoles por los que siente especial debilidad, lo que provoca también fuertes celos de su soldado. Y era de esperar: Aynora se encuentra con Marcela, disfrazada de soldado, y se enamora, le tira los tejos, la persigue, la acosa hasta dar lugar a escenas muy jocosas y, sin duda, eróticas, como señala David Castillejo. Marcela, llena de habilidad, logra que Aynora se enrole en la corte eroticomilitar de don Lope de Figueroa, y así llegan hasta el final de la obra, que acaba con el emparejamiento de Alonso y Marcela, ya declarada mujer.

Y de enlace entre estos dos grupos aparece don Lope de Figueroa. Sí, el mismo inolvidable personaje que aparece en *El alcalde de Zalamea* y en otras obras dramáticas del siglo XVII.¹⁹ Su afamada figura de militar por su presencia en la toma del Peñón de la Gomera y su participación en múltiples las batallas libradas en Italia, África, Turquía y, como vemos, en Flandes, hizo que se mitificara su nombre y saltara al teatro. Aquí ya está ese don Lope jurador, buen cristiano, gruñón, a veces cómico en su eterna protesta por los dolores de gota, noble de carácter y con un enorme sentido del humor, como cuando todos se lamentan porque a don Pedro de Toledo

¹⁹ Citemos, entre ellas, *Amar después de la muerte* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón; *El cerco del peñón* y *El águila del agua*, de Vélez de Guevara; *La traición vengada*, de Moreto y *El defensor del peñón*, de Diamante.

le han saltado un ojo y él pondera la suerte que ha tenido porque así no tendrá que guiñarlo cuando dispare

Porque con un ojo ciego,
al tirar, se hallará luego
don Pedro la puntería. (vv. 1953-56)

Él es el que se compromete primero para el asalto; él es el que jura más que nadie; él es el que siente debilidad por Aynora hasta quedarse con ella; él es el que trata tanto con los jefes como con los soldados. Por eso adquiere más fuerza que ningún otro de su grupo, y por eso su figura se agiganta sobre todos los demás. Siendo la mano derecha del Príncipe de Parma, es campechano con los soldados, hasta caer en la trampa también del sexo de Aynora.

Pero es en el grupo de soldados donde está el mejor Lope. Aquí está la flor de la obra. Y es un buen Lope; un Lope que construye muy bien; un Lope mucho mejor dramaturgo de lo que, a mi entender, se ha dicho. Si la obra, mirando al mundo militar, no tiene gran interés, la gracia de las escenas entre las mujeres, las tretas de Marcela para desembarazarse de Aynora, las relaciones Marcela y Alonso, el mundo de los soldados, el retrato de Alonso, la vida de los soldados, las condenas de la guerra, la propia estructura dramática, el progreso de la acción hacen de esta obra un texto de mucho mayor interés y que merece más atención, por parte de la crítica, de la que hasta ahora se le ha concedido. Y para colmo, tiene una indiscutible actualidad y ofrece una lectura que atrapa.

Destaquemos el detalle de cómo Lope reproduce fielmente un pasaje de la *Eneida*. En el libro IX Niso y Euríalo visitan los campamentos enemigos aprovechando la fiesta de la noche anterior y la embriaguez de un buen número de soldados, realizando una matanza feroz e indiscriminada. Pues bien, idénticos argumentos exponen Enrique y el Gobernador de la plaza cuando planean hacer una incursión de noche en las tropas españolas porque están

Convidados a un banquete
muchos Maeses de campo;
y sin cabezas un campo,
mira qué guarda promete. (vv. 2052-555)

El lenguaje es el propio de la soltura que adquiere y del oficio que muestra Lope desde muy pronto. Ciertamente, no tiene los momentos de tensión poética que alcanza en otras obras, pero conserva los rasgos poéticos que toda comedia tiene a través de metáforas que le confieren personalidad, como la identificación “granizo de plomo” por “balas” (v.

1889) o “blancas perlas” por “gotas de rocío” (v, 2321). No obstante, en general es un lenguaje muy descriptivo y natural, con escasos reclamos retóricos y muy directo, con los que los personajes no nadan en esa a veces difícil y forzada nube de la idealización. Son seres de carne y hueso que hablan según sus necesidades, sus sentimientos, sus dolores físicos, sus repugnancias morales, sus necesidades sexuales, sus zalameos eróticos o sus frustraciones personales. Y, entre todos estos estados, hay una galería matizada y rica. (Por eso existe el abismo entre el habla de uno y otro grupo.) Y Lope se maneja aquí con la soltura acostumbrada. La tragedia, el amor, la gracia o la necesidad física tienen siempre una expresión adecuada. Ahí está el gran Lope y en este texto hay ejemplos numerosos de todo ello. Insisto en no aceptar los menosprecios que se le han atribuido a la obra, y reconocer que si no tiene la hondura y la rotundidad de sus grandes textos, sí tiene un atractivo que nos atrapa como sólo Lope puede hacer. Hay una teatralidad, una visualización, una sensualidad en sus escenas que no son nada desdeñables.

Es muy interesante lo que dice David Castillejo del lenguaje figurado utilizado a veces por Lope:

“Hacia 1599 empezó a disfrutar de su dominio verbal y se divertía introduciendo a veces un pasaje lleno de palabras extrañas”²⁰

Pues bien, en la obra, tras una trifulca, Alonso y Marcela se reconcilian con este diálogo:

MARCELA:	Hazme tú flamenca a mí, que yo te responderé; quizá te despicaré.
ALONSO:	No lo estoy, ¡por Dios! Mas di: ¡Quiéresme dar un abrazo, mis ojos?
MARCELA:	Tu velfderthine.
ALONSO:	Tantos dices, que conviene alargarte luego el brazo. ¿Quiéresme cuanto te quiere esta alma?
MARCELA:	Dat vuilghi guil.
ALONSO:	Yo lo soy, y te soy fiel; ¿Seráslo tú?
MARCELA:	Jit, minhere.

²⁰ *Op. Cit.*, p. 51.

ALONSO: ¿Olvidarás mi afición?
MARCELA: Liverte sterven, mi bien.
ALONSO: Y ¿querrás alguno bien,
Marcela?
MARCELA: Nitifistón. (vv. 717-732)²¹

Y estamos, según todos los indicios, en los primeros años del seiscientos. Las fechas, una vez más, vuelven a casar.

Sobre la historicidad de esta obra, los críticos han puesto su mayor atención reiteradamente, y es opinión unánime que la comedia, aún en sus detalles, se basa en hechos históricos, que el tratamiento es muy fiel a los acontecimientos ocurridos, que las circunstancias y diferentes detalles coinciden con la realidad, y que muchos de los personajes que aparecen a lo largo de los versos existieron realmente.²²

El propio asalto a la ciudad, la venida de los tercios desde Italia, las circunstancias de ser una maquinación del Príncipe de Parma para distraer a la tropa y tenerla engolfada con el saco, la cita de la quema de Amberes, la situación de descontento existente entre la soldadesca por estar desamparada, sin cobrar sus sueldos y sin comida, el peligro del motín y la desertión, los detalles estratégicos de ir socavando una mina en la muralla, la entrada iniciada por el soldado Alonso García,²³ la ferocidad del saqueo, la entrada de Alejandro de Parma en una silla por la enfermedad padecida, todos son detalles sucedidos en la realidad y que Lope los coge con precisión para organizar su comedia. De un modo u otro, todos son recogidos en crónicas escritas en latín o castellano por los padres Famiano Strada o el cardenal Bentivoglio.²⁴ Tan solo parece haber una ligera discrepancia en el detalle nimio de si la entrada se encarga a Alonso García por el Príncipe de Parma o si aquel lo hizo por propia iniciativa. La crónica del sargento Alonso Vázquez²⁵ nos cuenta lo siguiente:

“Este Alonso García, que sin aguardar orden alguna, no quiso perder la ocasión y suerte que Dios le había ofrecido, y tendiendo la vista por toda la muralla, vio a los demás españoles alertados y puestos a punto, y comenzó a grandes voces a tocar arma y a decir “Cierra España, Santiago” y a un mismo tiempo se arrojó del

²¹ Rechazo la idea de imitación al lenguaje flamenco sugerido por algunos.

²² Para esta cuestión véase el artículo de Antonio Padilla ya mencionado y los de Victorinus Hendriks “Don Lope de Figueroa, figura histórica e imagen literaria” y “Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Mástrique por el Príncipe de Parma*, de Lope de Vega”, ambos del Centro Virtual Cervantes.

²³ Hendriks, advierte que su origen podría ser Toledo o Cuenca.

²⁴ Para este asunto *vid.* las palabras de Menéndez y Pelayo en la edición comentada.

²⁵ Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese por el capitán Alonso Vázquez, sargento mayor de la milicia de Jaén y su distrito, escrito en diez y seis libros. En la colección de documentos inéditos para la Historia de España, tomos LXXII y LXXIV (III, 159-236), sa,sl,si.

reducto al foso, libre de todo temor, y dio sobre los enemigos valerosísimamente, y todos los demás españoles le fueron siguiendo; lo mismo hicieron los alemanes y valones y cada uno por su parte comenzaron a luchar ferocísimamente, y los rebeldes a resistirse. Pero viéndose rodeados por todas partes, que no les era posible contrastar el ímpetu con que los católicos habían cerrado y el valor con que peleaban, comenzaron a perder el ánimo y a desamparar sus puertas y los españoles y demás naciones a degollarlos y a hacer una riza en ellos extraordinaria; y con la memoria de los trabajos que habían pasado en el largo y prolijo sitio con muerte de tantos amigos, se les encendió el furor, y mezclado con alguna crueldad, no perdonaban a niños ni a mujeres, que escapar las vidas iban huyendo y se arrojaban por las ventanas, y daban en manos de otros, que se las quitaban, y algunos echaron del puente, que era muy alto, en el río Mosa, y se ahogaban. Fue un día de juicio, y tan grande la mortandad que ponía admiración, pues al desembocar del puente había un gran monte de cuerpos muertos que pasaban de los 12.000, con los que se habían echado al río.”

De donde se puede deducir no solo el detalle comentado de la decisión personal de Alonso García, sino también la ferocidad del saqueo realizado.

Respecto a los personajes participantes en el asedio, casi todos los principales fueron militares documentados y localizados en aquel lugar. Hendriks incluso juega con la posibilidad de que Lope hubiera conocido a alguno de aquellos soldados, y, como detalle significativo, advierte que en el año 1614 murió en Esquivias (Toledo) un tal Alonso García, después de testar y recibir los santos sacramentos. ¿Sería nuestro héroe de Matrique? (Aunque, desde luego, su nombre y apellido no eran demasiado originales.)

En cuanto a la puesta en escena de esta comedia en tiempos de Lope, tenemos noticia de una representación hecha en Salamanca por la compañía de Gaspar de Porras el 10 de julio de 1606 (Haley, 1971, 264) y a través de la novela *La desdicha por la honra*, publicada con la *Circe* en 1624. En aquella novela Lope de Vega advierte el error de escribir sobre hechos o figuras contemporáneas suyas, porque “en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga.”²⁶ Y cuenta la anécdota de que el autor que representaba esta obra dio el papel de un alférez²⁷ a un actor “de ruin persona”; y, estando un día

²⁶ Cito por *Obras de Lope de Vega* en la edición de Méndez y Pelayo.

²⁷ Debió ser el papel de Martín de Ribera.

el mismo Lope de Vega viendo la representación, tras acabar ésta, se le acercó un hidalgo advirtiéndole del error del reparto, más aún cuando el ruin actor tenía un hermano que era “muy valiente y gentil hombre”, y que si no realizaba el cambio, el ofendido hidalgo esperaría al, imaginamos, sorprendido Lope “en lo alto del Prado, desde las dos de la tarde a las nueve de la noche.”²⁸ Y termina Lope: “Y yo, que no he tenido deudo con los hijos de Arias Gonzalo,²⁹ consolé al referido don Diego de Ordóñez, y dando el papel a otro, le dije que hiciese muchas demostraciones de bravo, con que el hidalgo, que lo era tanto, me envió un presente.” Sin embargo, no nos consta el año en que esto ocurrió. Parece, pues, que Lope la vio, pero no sabemos cuándo.

Pero en cuanto la puesta en escena contemporánea, ésta es una comedia con suerte. Con suerte, porque pasados los años y los siglos fue leída por Alfonso Sastre, uno de los mejores dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX, que tiene el dudoso mérito de ser también uno de los más injustamente tratados, primero por la censura franquista, y luego por un cúmulo de circunstancias no analizables aquí en este momento.³⁰ Según cuenta él mismo, acudió a ella por los comentarios que hace de ella Ángel Valbuena en su *Historia de la literatura* y fue una “gratisima lectura” y le “pareció deslumbrante el texto de Lope” por su “antimilitarismo y el talante desmitificador de los Tercios de Flandes” recordándole, aunque en sentido contrario, a *En Flandes se ha puesto el sol* de Eduardo Marquina.³¹

Y, atraído por la calidad y el interés coyuntural de la obra, hizo una adaptación de ella en el año 1971, curiosa y sorprendentemente editada por la Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León,³² dato digno de tener en cuenta.

La obra la divide en escenas, y a las jornadas o actos los denomina “partes”. El criterio que tiene Sastre para hacer su versión es el de acortar el texto suprimiendo y aglomerando estrofas, pero sin suprimir ninguna escena. Así, consigue estas diferencias respecto al texto de Lope:

1ª jornada en Lope	973; en Sastre	732
2ª jornada en Lope	913; en Sastre	603

²⁸ De esta anécdota nos sorprende que la regañina sería un día posterior a la representación, porque o se la hizo antes de la función, o la función habría empezado a las 10 de la mañana.

²⁹ Quiere decir Lope de Vega que no había tenido enfrentamientos con nadie, que él era de comportamiento pacífico y amistoso.

³⁰ Desde el primer momento, sus objetivos fueron remover los cimientos de un teatro demasiado conformista, y por eso crea movimientos como “Arte Nuevo”, TAG (Teatro de Agitación Social) o “Grupo de Teatro Realista”. Sus obras más destacadas son *Escuadra hacia la muerte*, *El pan de todos*, *La sangre de Dios*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, y más recientemente *Los últimos días de Emmanuel Kant* contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffman y *¿Dónde estás, Ulaluma, dónde estás?*

³¹ “A propósito de la edición de *Asalto a una ciudad* que recientemente ha sacado a la luz la editorial Argitaletxe Hiru”.

³² *Asalto a una ciudad. Tragicomedia de Lope de Vega en versión de Alfonso Sastre*, Salamanca, Barrio de las Maravillas, 1988. Hay una segunda edición en Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1991.

El total de Lope es de 2.814 versos, mientras que la versión de Sastre contiene 2.046; es decir la ha aligerado en casi un 30 % de versos.

Como digo, Sastre no ve necesario adaptar, retocar o alterar estructuralmente la obra. Por eso dice sin reparos:

“La obra es también extraordinaria desde el punto de vista teatral, dada la sabiduría en cuanto a la estructura, que Lope tiene siempre. Además, hay una alternancia muy bien hecha entre el plano épico-histórico y una comedia de enredo, y los protagonistas se van pasando los testigos unos a otros.”³³

Argumentalmente son idénticas. Tan sólo hay una ligerísima diferencia cuando Aynora pide a Marcela que la(le) bese (Lope, 1846/Sastre, 940) y al final, en el que Bisanzón muere, favoreciendo así la marcha de Aynora con don Lope.

Sastre denomina a su versión “refundición libre”, y este concepto lo aplica radicalmente al lenguaje (ya hemos visto que la estructura de la obra la deja intacta). Se alteran la mayoría de los versos y no se respetan la distribución espacial de los versos partidos; se aligeran construcciones sintácticas y se introducen expresiones actuales de dudoso acierto

Ya me huele a chamuscado (v. 947)

o términos abiertamente inapropiados

Habla con respeto, macho (v. 377)

o el uso de “vacilar” como la acepción vulgar actual de “hablar con burla y provocación

Cómo vacila el amigo. (v. 536)

Usa la jerga sin problemas:

Esta jai es cosa mía (v. 1539).

Expresiones que cuestan trabajo aceptar como “cabrona guerra” (v. 672) o “puto y medio” (956). Y, desde luego, alguna inapropiada como cuando

³³ María Aurora Vitoria, “Entrevista Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 8-IX-1971.

Marcela se pone agresivo(a) ante Bisanzón y le provoca para que saque la espada porque le va a hacer “pupa en la tripa” (v. 1552).

Ortográficamente, se le cuelan algunos errores (algún “mí”, pronombre, que va sin acentuar (v. 1371); o una conjunción “porque” que separa indebidamente (v. 1355).

Es decir, que la versión está muy lejos de lo que hoy entendemos por una versión. No es que no sea conservadora, o arqueológica, o canónica. Es quizá “otra cosa”. Y no es un juicio de valor. Es la constatación de un hecho. No es denostar la versión sin más. Pero hoy un texto de Lope en el que se han retocado la mayoría de los versos, se han sustituido palabras mayoritariamente y sistemáticamente, se han alterado órdenes sintácticos, se han transformado rimas, se incorporado expresiones y términos actuales, se han moldeado periodos sintácticos... Hoy eso es “otra cosa”. Podríamos hablar de “adaptación”.

Lo que, al parecer, preocupa verdaderamente a Sastre no es la fidelidad al texto sino lo que él denomina “el hecho teatral”.³⁴

En la versión de Alfonso Sastre don Lope sale peor parado. Se le quitan o se le cambian muchos parlamentos en los que muestra la riqueza de sus matices, incluso en lo que puede parecer más obvio y representativo, su gruñonería noble y cómica: el sutil y gracioso

Pues, voto a Dios, que me falta ya paciencia
para sufrir dos piernas astrológicas,
que saben las mudanzas de los cielos
y sus alteraciones y discursos (vv. 1402-05)

de Lope, pasa a ser, en Sastre, el mucho más vulgar

Me cago en la paciencia que me falta
para sufrir dos piernas barométricas,
que saben las mudanzas de los cielos
y sus alteraciones y discursos. (vv. 1000-04)

En nuestro héroe Alonso García, un aparentemente cambio lingüístico inofensivo provoca un cambio de actitud y de motivaciones en sus actos; así, si en Lope de Vega acude al ataque encomendándose a la Virgen del Rosario, a Santa María y a Santiago (vv. 2678-705), todas estas encomiendas religiosas desaparecen en la versión de Sastre.

Sin embargo, como buen hombre de teatro, conoce a la perfección dónde están los golpes de efecto que dan un magnífico resultado; y los mantiene. Tal ocurre con la escena en que Aynora quiere deshacerse de

³⁴ “No he podido cotejar el original y la versión, pero para el caso es lo de menos, porque lo importantes el hecho teatral en sí, y éste se produjo” (*Alerta*, 10-IX-1991)

Bisanzón provocando una pelea entre él y Marcela, que la cree soldado aguerrido y valentón. O algún chiste, como el que, en medio del fragor de la batalla, Alonso califica los trozos de metralla como “confites de muerte” (v. 1343). O el ya comentado de agradecimiento del alférez Ribera por haber perdido un ojo porque así ya no tendrá necesidad de guiñarlo cuando dispare. Puro humor negro, tan de don Lope.

Como digo, la versión de Alfonso Sastre va buscando los resultados teatrales, puramente escénicos (aunque para ello descuide asuntos lingüísticos). Así, los efectos acústicos los engrandece; o recurre a posibles efectos visuales que se producirían si la representación fuera al aire libre, como ocurre con la acotación:

Bombardeo de la plaza. Atención al campo español: el Duque, caballeros y soldados. En montajes al aire libre de esta obra, se sugiere el empleo de verdadera caballería y un desarrollo muy “realista” del combate. (acot. 1092)

Pero donde Sastre vuelca toda su imaginación y sus conocimientos de hombre de teatro es en el final. Y donde, efectivamente, hay una aportación personal y nueva. La obra no la va a acabar con la consabida petición de perdón por todas las posibles faltas cometidas, sino que la va a cambiar sustancialmente aportando unas sugerencias irónicas y cómicas. La escena final de la entrada a la ciudad de todas las tropas españoles acompañando al Príncipe de Parma que va en silla por la enfermedad sufrida, la cambia Sastre por lo que podría ser la fotografía de esa entrada, y para ello recurre a un cuadro que nos recuerda la situación: la famosa “Rendición de Breda”, de Velázquez. Con lo que arremete al mismo tiempo con todo un concepto de arte. La acotación dice así:

(Los soldados españoles se disfrazan, a toda prisa, con galas que ocultan sus harapos, y se reproduce escénicamente –más o menos- un hecho futuro: “La rendición de Breda”, hasta parecerse lo más posible el cuadro escénico al famoso cuadro de Velázquez. Pero, cuando “la sonrisa de Spínola –aquí el Duque de Parma-fulgura” (siguiendo el verso de Manuel Machado), alguien, de pronto, empuja o pisa a otro del bando contrario... y todo lo que sigue es la destrucción violenta –cuchilladas, puñetazos, palabrotas- del cuadro de Velázquez. Es decir, recordando una gran batalla anterior, “se arma la de San Quintín”)

Y hay una alteración en la versión de Sastre que tiene una innegable gracia: la referida al alférez Martín de Ribera. Veamos el texto de Lope.

Alonso cuenta el desastre del primer ataque que se hace a la ciudad y su reguero de muertos. Lo hace en un romance alucinado, mezcla de pena patriótica y de repugnancia por la guerra; y en un momento en que va nombrando las bajas y los supervivientes, comenta:

Volvió la noche otra vez,
y, coronada de estrellas,
hizo aposento a la luna
con tapices de tinieblas.
[...]
Con el Sargento Mayor,
Pedro de vallejo, quedan
mil heroicos capitanes;
sus nombres quiero que sepas:
son don Diego de Gaona
y Juan Núñez de Palencia,
generoso guipuzcoano;
Ribas, Rosado y Fonseca,
Amador de la Abadía,
Rengifo, Núñez, Perea
y el alférez, aunque mozo,
fuerte, Martín de Ribera (vv. 2380-415)

Pues bien, este Martín de Ribera es cambiado en el texto de Sastre por Martín Esteruelas (v. 1736), a la sazón Secretario general del movimiento y posterior ministro de Educación que cerró la Universidad de Valladolid. Fue un guiño, que, en aquellos tiempos (1971), pudo costarle caro.

Y hablemos de acotaciones.

Dado el carácter que tiene nuestro teatro del Siglo de Oro de escatimar y a veces casi prescindir de un buen número de acotaciones, era de esperar que una de las primeras aportaciones que Sastre hiciera a su versión fuera la de rehacer, o simplemente crear, muchas de las acotaciones inexistentes en el texto de Lope de Vega, para favorecer, sin duda, la labor del director en una hipotética puesta en escena. Y así ha sido.

En la primera escena, en la que el Príncipe de Parma expresa sus deseos de asaltar Mastrique ante sus Consejo Militar, Sastre acota de manera que a cada uno se le atribuye el que es, a su juicio, el rasgo más significativo de su personalidad; de manera que

Octavio	=	impetuoso y juvenil
Don Lope	=	cojitranco y feroz
Masflet	=	refinado y suave
Barlamón	=	sonriente y cínico

Algunas acotaciones son propias de un pleno hombre de teatro, que lee el texto con la mente puesta en el escenario. Cuando los soldados compañeros de Alonso García reconocen la gloria del Príncipe de Parma, y lo van comparando con figuras como Alejandro, Héctor, Pirro o Escipión, Alonso dice textualmente “o César” (v. 415); pero esa expresión es contradictoria con su actitud en la obra. Por eso Sastre acota muy inteligentemente “(*se encoge de hombros*)” mostrando indiferencia; y entonces ya sí adquiere un significado mucho más rico y acorde con el carácter indisciplinado de nuestro soldado rebelde.

Otras, como hemos comentado anteriormente, piensa en el espectáculo realizado en la calle y las posibilidades escénicas que tendría:

(En montajes al aire libre, de esta obra, se sugiere el empleo de verdadera caballería y un desarrollo muy “realista” del combate) (acot. v. 1092)

o matiza cuestiones técnicas, resaltando elementos espectaculares:

(Las luces preparan la reflexión del Duque sobre la guerra, fijando toda la atención en su figura) (act. V. 1828)

o se dirige al aspecto de los actores

(Entra Alonso si es posible, más roto y zarrapastroso que nunca) (acot. v. 1047)

En ocasiones nos deja acotaciones difíciles que nos recuerdan a las expresionistas e imposibles de Valle:

(Esquelético, sólo se ven en él sus ojos de visionario que echan una mortecina lumbre) (acot. V. 1047)

o esta otra, también imposible:

(Viendo las horrendas visiones de la guerra: cuatro jinetes del Apocalipsis) (acot. v. 1846)

E incluso en ocasiones, acepta las acotaciones del Lope, que reproduce entrecomilladas y las deja intactas

(Dice Lope para indicar el verismo que él reclamaba para esta escena: “aquí no hay representación, sino cuchilladas y tirar dentro arcabuces”) (acot. v. 1959).

Finalmente, el Alfonso Sastre político, aparece tras alguna acotación:

(Efectos escénicos sobre esta contradicción: aristocracia-trabajo) (acot. v. 1064)

La acotación más amplia, de más afecto teatral y más complicada de llevar a escena es la del final de la obra, que ya hemos comentado.

Y si la obra de Lope tuvo una relativa suerte (relativa porque aún no había encontrado su verdadero destino: las tablas) cuando Alfonso Sastre se entusiasmó con ella e hizo la versión que hemos comentado, ambas, la de Lope y la de Sastre, tuvieron la inmensa suerte de que un grupo de teatro que ya empezaba a consolidarse, se fijara en ella y se propusiera, ahora sí, llevarla por fin a escena.

Se trataba de **Teatro Corsario**, una compañía de Valladolid, que se había formado en 1982 por profesionales de esa ciudad, y que hasta esa fecha llevaba casi una decena de montajes de contemporáneos (Artaud, Jardiel Poncela, Tennessee Williams, Carroll, Cocteau o Peter Handke) y de clásicos, tales como Lope de Rueda, Calderón, a los que había que sumar *Pasión* (1988), una idea original suya, recogiendo textos de los Evangelios, Diego de San Pedro y Fray Luis de Granada.³⁵ Como se ve, era una compañía con una cierta experiencia, que ya se había enfrentado a grandes desafíos dramatúrgicos, y, sobre todo, que ya había producido dos de sus mejores montajes, *Pasión* y *El gran teatro del mundo*. No tenía aún un largo recorrido fuera de Castilla y León, aunque ya había ido a festivales internacionales, como el de Oporto.

Después de esa fecha la compañía se ha consolidado, ha recibido el reconocimiento y respeto de la crítica, ha conseguido un importante núcleo de profesionales con un elenco bastante estable y ha dedicado su esfuerzo a los clásicos, siendo la compañía más veterana en este trabajo.³⁶ Desde sus inicios los trabajos los da dirigido siempre Fernando Urdiales.

³⁵ Los montajes realizados hasta entonces eran *Sin abuso de desesperación*, tres piezas cortas de Tennessee Williams (1982); *Diciéndolo de nuevo*, espectáculo sobre textos suyos (1982); *A la caza del snark*, montaje sobre un poema de Lewis Carroll (1983); *Comedias rápidas*, sobre textos de Enrique Jardiel Poncela (1984); *La voz humana*, de Jean Cocteau (1984); *Para terminar con el juicio de Dios*, (1985); *Insultos al público*, de Peter Handke (1986); *Sobre ruedas*, de Lope de Rueda (1987); *Pasión* a partir de textos de los Evangelios, Diego de San Pedro y Fray Luis de León (1988); y *El gran teatro del mundo*, de Calderón (1990).

³⁶ *Amar después de la muerte*, de Calderón (1993); *Clásicos locos*, una antología de entremeses barrocos (1994); *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (1995); *Coplas por la muerte*, a partir de textos de Jorge Manrique, Arcipreste de Hita y Danza de la muerte del siglo XV (1996); *El mayor hechizo, amor*, de Calderón de la Barca (2000); *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (2002); *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega (2007) y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (2009).

Se estrenó el Teatro Calderón de Valladolid el día 7 de septiembre de 1991.³⁷ Tuvo éxito, mucho éxito, y hasta la fecha la compañía le ha hecho cerca de 80 actuaciones, lo que supone un éxito abrumador, y que muestra la entidad de su puesta en escena.

La versión es la que en su día hizo Alfonso Sastre sin prácticamente variaciones y la sigue sin alterar el orden de las escenas. Escenográficamente es sencilla, pero muy eficaz. Destaca un gran lienzo realizado con tela de camuflaje del ejército, con el que juegan constantemente para ambientar la acción, para acotar espacios y para alcanzar una vistosidad verdaderamente notable. Sin el lo visual es muy efectista, también lo es en lo sonoro, y unas salvas atronadoras impresionan al espectador llenando a la vez el ambiente con un gran olor a pólvora, impacto plurisensual, que cumple con las pretensiones de la fiesta barroca. Los distintos espacios están enunciados a través de pequeños atrezos (banderas, insignias, muebles y poco más) y unos paneles de mimbre son muy versátiles sirviendo para representar murallas, zanjas o meras tiendas de campaña. El vestuario era una mezcla de trajes guerreros de la antigüedad y uniformes militares actuales con lo que se evidenciaba una traslación temporal al momento moderno de la representación. Como ya es bastante habitual en los montajes de esta compañía, a veces se jugaba con unos muñecos de poliéster que daban intensidad a los momentos más dramáticos de la pieza, tales como unas conversaciones desde la muralla, y el saqueo y asesinato indiscriminado del final. Unas luces muy bien diseñadas intensificaban también instantes de terror, miedo, distensión o humor.

Dada la fecha del estreno, todos los mensajes éticos sobre la guerra y el militarismo fueron muy bien percibidos por el espectador. Esto y el buen trabajo generalizado de la compañía procuraron el éxito que ya se ha comentado.

La obra aún hoy puede verse por los escenarios españoles. Es una prueba más de la perdurabilidad de la obra teatral, ejemplo de las peripecias de una obra y evidencia de un genio, que se hizo carne, que vivió entre nosotros y que se llamó Lope de Vega.

Antonio Serrano
Jornadas de Teatro del Siglo de Oro

³⁷ El reparto fue: Jesús Peña, Pedro Vergara, Rosa Manzano, Beatriz Alcalde, Javier Semprún, Luis Miguel García, Fernando Urdiales y Miguel Bocos. La iluminación, de Jesús Lázaro. El vestuario, las marionetas y el atrezzo, de Olga Mansilla y Teresa Lázaro. La tramoya, de Javier Rodríguez. La música, de Juan Carlos Martín. Y el espacio escénico y la dirección, de Fernando Urdiales.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo de la compañía “Teatro Corsario”.
- Baranda, S., “¡Gran acierto representar este Mastrique!”, *Alerta*, 10-IX-1991.
- Castillejo, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope*, Madrid, s.e., 1984.
- Haley, G., “Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1608”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el Teatro Antiguo Hispánico y otros Ensayos*, ed. Madrid Castalia, 1971, ed. D. Kossoff y J. Amor Vázquez, pp. 257-268.
- Hendriks, V., “Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Mastrique por el Príncipe de Parma*, de Lope de Vega, C.V.V.
- Hendriks, V., “Don Lope de Figueroa, figura histórica e imagen literaria”, C.V.C.
- Jover Zamora, J. M., y López-Cordón Cortezo, M. V., “La concepción maniquea de Europa como componente de la mentalidad barroca”, en *Historia de la cultura española. El siglo del “Quijote”. Religión. Filosofía. Ciencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, 2 vols. Cita en I, p. 480.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1980.
- Morley, G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963.
- Padilla, A., “Con los tercios de Farnesio ante Maastrich”, *Historia y Vida*, noviembre, 1972, pp. 73-89.
- Parker, G., “Felipe II condenado al Fracaso”, *Historia* 16, 303, p. 11-27.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de la naturaleza”*, Madrid, EDAF, 2009.
- Vázquez, Alonso, *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese por el capitán Alonso Vázquez, sargento mayor de la milicia de Jaén y su distrito, escrito en diez y seis libros. En la colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Tomos LXXII y LXXIV, (III, 159-236), sa., s.l, s.i.
- Vega, Lope de, *Asalto a una ciudad. Tragicomedia de Lope de Vega en versión de Alfonso Sastre*, Salamanca, Barrio de las Maravillas, 1988. (2ª ed. Hondarribia, Argitaletxe Hiru, 1991.)
- Vega, Lope de, *El asalto de Mastrique*, en *Obra dramática de Lope de Vega*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra a cargo de la Real Academia Española, 1890-1913, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. XII, 1901, pp. 3-59.

- Vega, Lope de, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 1969, 3 vols., ed. F. C. Sáiz de Robles.
- Vitoria, M. A., “Entrevista con Alfonso Sastre”, *El Norte de Castilla*, 8-IX-1991.

(Este texto aparece publicado en *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*. Edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, 2 vols., (I, pp. 195-212).