

*EL ASALTO DE MASTRIQUE:*  
LOPE DE VEGA Y LA *COMMUNITAS* MILITAR

La toma de la ciudad de Maastricht por el ejército de Alejandro Farnesio tras cuatro meses de duros combates produjo en la corte española una alegría casi comparable a la de la victoria de Lepanto ocho años antes. Iniciado a principios de marzo de 1579, el cerco se prolongó hasta que el 29 de junio los sitiadores entraron en Maastricht procediendo inmediatamente a su saqueo y a la represalia contra sus pobladores. Pocas semanas después, Farnesio –quien no pudo dirigir el asalto final por encontrarse gravemente enfermo– presidía junto a sus oficiales y sus tropas las celebraciones de la conquista.

El triunfo fue el primero de una serie protagonizada por el que luego sería considerado uno de los mejores generales del siglo XVI. A la muerte prematura de don Juan de Austria en 1578, su sobrino Alejandro Farnesio había asumido la responsabilidad de restaurar la hegemonía de la monarquía hispánica en los Países Bajos a una edad casi tan temprana como la de su antecesor, y optó por concentrarse en un objetivo sólidamente defendido aunque de gran valor estratégico. Debido a su situación en el ducado de Brabante cerca de la frontera alemana, Maastricht enlazaba por medio del río Mosa con centros tan importantes como Amberes y Colonia; la ciudad estaba rodeada por un moderno sistema de defensas. En el momento del cerco contaba, según el historiador Léon Van der Essen, con una guarnición de mil doscientos hombres de distinto origen –había entre ellos soldados escoceses, franceses e ingleses–, auxiliados por unos cuatro mil vecinos. Este contingente tenía a su cargo unos treinta mil habitantes, pero al iniciarse el asedio quedaron también en el interior de Maastricht cerca de tres mil campesinos más junto a sus familias, quienes asistían al mercado sema-

nal. El inesperado aumento de la población fue no obstante bien recibido por Sébastien Tapin, el director de la defensa, ya que proporcionaba mayor fuerza de trabajo para proteger una villa bien abastecida<sup>1</sup>.

Es una de las circunstancias del asedio que menciona Lope de Vega en *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma*, obra perteneciente al ciclo dramático sobre las guerras de Flandes e impresa en 1614 dentro de la *Parte IV* de las comedias del autor madrileño. Griswold Morley y Courtney Bruerton sitúan su composición entre 1595 y 1607, y es probable que se escribiera después de 1600 coincidiendo con el prolongado sitio de Ostende por el archiduque Alberto de Austria, cuya duración se extendió de 1601 a 1604<sup>2</sup>. En caso de existir, la coincidencia temporal ofrecería al público de los *corrales* una lección cercana sobre la capacidad de los soldados de la monarquía hispánica para superar las penalidades y los reveses<sup>3</sup>.

De la conmemoración y de la propaganda participan ciertamente incontables textos literarios y pictóricos del Siglo de Oro, y *El asalto de Mastroque* no supone una excepción<sup>4</sup>. Aún así, un par de aspectos mutuamente relacionados pueden resultar llamativos. Uno es que la comedia enfoque un capítulo de las guerras flamencas en el que la elevada mortandad infligida

<sup>1</sup> Las circunstancias del asedio se detallan en la monumental biografía de LÉON VAN DER ESSEN, *Alexandre Farnése, prince de Parme, Gouverneur-général des Pays-Bas (1545-1592)*, Nouvelle Société d'Éditions, Bruxelles, 1933-1937; véase el cap. 5 del t. 2. La abundancia de población no militar suele favorecer el asedio de una ciudad, como recuerda Maquiavelo en su *Arte de la guerra* a propósito del plan de Alejandro Magno para conquistar Leucadia; véase MICHAEL WALZER, *Just and unjust wars. A moral argument with historical illustrations*, 4ª ed., Basic Books, New York, 2006, p. 160.

<sup>2</sup> Para la posible fechación de la obra, véase *The chronology of Lope de Vega's comedias*, The Modern Language Association of America, New York, p. 172. MORLEY y BRUERTON piensan que debió componerse entre 1600 y 1606, y probablemente antes de 1604, por el porcentaje de versos sueltos.

<sup>3</sup> ENRICO DI PASTENA, reciente editor del texto, apunta la posibilidad de que la composición de *El asalto de Mastroque* fuera una forma de vaticinar la culminación triunfal del sitio de Ostende; véase "Historia y poesía en *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma*", *AnLV*, 7 (2001), 25-39 (particularmente, p. 39). Sobre el sitio de Ostende en las artes plásticas, véase WERNER THOMAS, "El sitio de Ostende y su representación en el arte", en *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, ed. B. García, Editorial Complutense, Madrid, 2006, pp. 213-239.

<sup>4</sup> Sobre estas funciones, véase por ejemplo JAVIER PORTÚS, "Miserias de la guerra: de Brueghel a Velázquez", en *La imagen de la guerra...*, pp. 3-27.

por los enemigos de la Corona española se repartió con intensidad relativamente pareja entre combatientes de distintas categorías; no sólo afectó, como era previsible, a muchos soldados rasos, sino que también fue bastante nutrida en los cuadros intermedios y en altos oficiales de origen aristocrático. “Ande todo hombre despierto, / que el plomo a nadie perdona” (III, vv. 1926-1927), dice en la comedia el maestre de campo Lope de Figueroa durante uno de los momentos de mayor carnicería<sup>5</sup>. La observación refleja lo ocurrido verdaderamente en Maastricht, cuyo asedio se acompañó además de lances confusos, sorprendentes y catastróficos. En este contexto extraordinario –y es el segundo aspecto que deseo poner de manifiesto– las decisiones de Alejandro Farnesio no siempre fueron ajenas al fuerte coste humano de su victoria, pero ayudaron finalmente a cimentar el prestigio del líder.

El texto de Lope aprovecha la heterodoxia militar de Farnesio para proponer un modelo heroico no menos singular, donde el general encarna junto a sus oficiales y sus soldados tanto el sufrimiento como la familiaridad con la muerte, inspirando a todos mediante su ejemplo. El proceso conducente a la identificación entre el comandante y sus subordinados es paralelo a la interacción de “lo alto” con “lo bajo” detectable en el subargumento cómico de la obra. Ambos modos de convergencia dan lugar en *El asalto de Maastrique* a una visión *comunitaria* del ejército, en el que Lope ve una especie de cifra de la nación española.

#### LECCIONES E IMÁGENES DE LA GUERRA

Los estudiosos del *Asalto de Maastrique* coinciden en señalar que Lope elaboró su comedia a partir fundamentalmente del recuento ofrecido por el capitán Alonso de Vázquez en *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese*, asimismo fuente principal de *Los españoles de Flandes*<sup>6</sup>. En el trabajo más completo sobre la cuestión, Enrico Di Pastena observa que hay

<sup>5</sup> Cito siempre *El asalto de Maastrique* por la edición de Enrico Di Pastena, correspondiente a la Parte IV (t. 1) de las *Comedias de Lope de Vega*, Editorial Milenio, Lleida, 2002. Menciono primero la jornada y después la numeración de los versos.

<sup>6</sup> La obra de VÁZQUEZ se imprimió en los ts. 72-74 de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, eds. Marqués de la Fuensanta del Valle, J. Sancho Rayón y Fernando de Zabálburu, Imprenta

razones para suponer la existencia de algún otro testimonio –ya fuera escrito u oral–, sin descartar la hipótesis de un contacto directo entre Lope y Vázquez. Para Di Pastena es asimismo posible que la obra de Vázquez circulase en forma de diario, puesto que su códice antiguo está fechado en 1624, unos veinte años después de que se escribiera el drama<sup>7</sup>.

Junto al interés de *Los sucesos de Flandes* en cuanto fuente de Lope, la crónica nos permite apreciar cómo un testigo directo representa sus experiencias militares y pondera la guerra. Desde este punto de vista, el tratamiento por Vázquez de los acontecimientos en torno a Maastricht sobrepasa con mucho la mera descripción, en la medida en que el cronista extrae continuamente lecciones prácticas inducidas al hilo del relato. Tanto la tendencia hacia el comentario asistemático como el propio estilo de *Los sucesos* situarían a Vázquez en la órbita del *tacitismo*, corriente entonces muy en boga<sup>8</sup>.

La imagen de la guerra que se desprende de *Los sucesos* difiere bastante de la transmitida por Lope, en primer lugar porque, a diferencia de él, Vázquez da gran importancia a los facto-

---

de Miguel Ginesta, Madrid, 1879-1880. Lo correspondiente al sitio de Maastricht se encuentra en el t. 72.

<sup>7</sup> Véase “Historia y poesía en *El asalto de Maastrique*”, pp. 26-27. Para la deuda de Lope con Vázquez respecto a ciertos detalles específicos, véase, asimismo, VICTORINUS HENDRICKS, “Algunos apuntes sobre la historicidad de *El asalto de Maastrique por el Príncipe de Parma*”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. A.M. Gordon y E. Rugg, University of Toronto, 1980, pp. 376-380.

<sup>8</sup> La influencia de la corriente *tacitista* se extendió desde la literatura histórica y política a la más estrictamente centrada en cuestiones militares, y es por ejemplo patente en el difundido tratado de BERNARDINO DE MENDOZA *Teórica y práctica de la guerra* (Madrid y Amberes, 1595), recientemente editado por J.C. Saavedra Zapater y J.A. Sánchez Belén, Ministerio de Defensa, Madrid, 1998. Hay que recordar, además, la importancia de Mendoza en la difusión del *tacitismo* en España como traductor de *Los seis libros de las políticas o doctrina civil* de Justo Lipsio en 1589. Contrariamente a los autores más característicos de esta escuela, el capitán Vázquez no suele comparar los sucesos contemporáneos que refiere con otros tomados del mundo antiguo, pero su didacticismo de base empírica e inductiva denota la huella de quienes, hacia finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se proclamaron modernos seguidores de Tácito. Entre la bibliografía sobre el *tacitismo* español, puede consultarse el trabajo de JOSÉ ANTONIO MARAVALL, “La corriente doctrinal del tacitismo en España”, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pp. 73-98 (publicado por primera vez en 1969); también BEATRIZ ANTÓN, *El tacitismo en España en el siglo XVII: el proceso de “receptio”*, Universidad, Valladolid, 1992.

res logísticos, políticos e incluso burocráticos que condicionan las operaciones militares. Vázquez percibe la guerra como un fenómeno sumamente complejo y sometido, dentro y fuera del campo de batalla, a la interacción de funciones especializadas, con el añadido de que a menudo ningún agente –incluido el comandante– sabe a ciencia cierta lo que está pasando por carecer de una visión fiable de conjunto. No es además raro que elementos imprevisibles anulen los esfuerzos organizativos, ya sea en virtud de la misma complejidad técnica del proceso puesto en marcha o debido a los efectos desestabilizadores de las pasiones subjetivas, en forma de ambiciones, favoritismos, traiciones y envidias personales. Muy destacado en la doctrina *tacitista*, el énfasis en los *afectos* humanos contribuye a situar al líder militar en el centro de un delicado sistema de dependencias, equilibrios y obligaciones. Vázquez pone así de relieve cómo Farnesio tiene que atender los compromisos diplomáticos del rey y preservar a la vez su autoridad en el escenario bélico; debe manejar eficazmente a sus subordinados –recurriendo cuando es necesario a la astucia, el disimulo y las actitudes contemporizadoras– mientras aparenta identificarse con sus tropas<sup>9</sup>.

En comparación con Vázquez, Lope ofrece una visión mucho menos intelectualizada y problemática sobre el funcionamiento del ejército y la interacción de sus componentes, enfatizando en cambio la idea de cohesión. Ello se traduce en los criterios selectivos del dramaturgo ante su fuente principal, y lleva por ejemplo consigo la omisión de las perniciosas rivalidades entre el conde Barlaymont y Guido de San Jorge –miembros del estado mayor de Farnesio–, así como la eliminación de episodios nada edificantes, cuyo ejemplo más significativo sería la muerte por la espalda de un sargento llamado Vallejo a manos de sus propios

<sup>9</sup> De la importancia de los *afectos* en la doctrina *tacitista* a propósito de autores como Baltasar Álamos de Barrientos y Baltasar Gracián me ocupó en *Experiencia y representación en el Siglo de Oro*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, pp. 137-148. VÁZQUEZ presta atención a la necesidad ocasional que tiene Farnesio de suprimir la espontaneidad, adoptando tácticas de disimulo y contemporización: “Porque la prudencia del Príncipe era tanta, que en vez de castigar los malos servicios que hacían, les daba gracias por ellos, forzado más de la necesidad que tenía de contemporizar con la gente del país que por voluntad” (72, p. 191; cito a Vázquez por la mencionada edición de CODOIN). Para un estudio histórico de los hábitos de autocontrol en conexión con la génesis del Estado moderno es fundamental NORBERT ELIAS, *The civilizing process*, tr. E. Jephcott; eds. E. Dunning, J. Goudsblom, S. Mennell, Blackwell, Oxford, 2000 (originariamente publicado en 1939).

hombres<sup>10</sup>. Pero, con independencia de exclusiones o inclusiones específicas, a Lope le interesa plantear que la cohesión no es una condición dada de antemano, sino un resultado obtenido gracias a la ejemplaridad militar. El autor es también consciente de que la exaltación de una milicia cohesionada sólo puede hacerse dramáticamente creíble mediante la alusión a algunos aspectos turbios y condenables de la experiencia castrense, por otra parte bien conocidos por el público. Muy acuciante fue el florecimiento del antagonismo social en los ejércitos españoles de Flandes –manifestado en brotes de insubordinación, deserciones y, de forma más grave, motines–, de suerte que al conflicto con el enemigo solía unírsele el causado internamente por el descontento entre las tropas. Igual que los rebeldes, el mismo ejército debía ser entonces objeto de control, y nada mejor que las expectativas de un botín abundante para apuntalar la siempre precaria lealtad de las tropas embrutecidas y hambrientas<sup>11</sup>.

La jornada primera del *Asalto de Maastrique* dramatiza perfectamente la paradójica realidad de la guerra alimentándose a sí misma. La obra comienza con un rosario de quejas por parte de Alonso, soldado raso para quien el “laurel de inmortal honor” (I, v. 5) ofrecido por la milicia no compensa las penalidades de los combatientes:

¡No hay más que andar sin comer  
tras una rota bandera!  
¡Por vida del rey de espadas  
–que de España iba a decir–,  
que no la pienso seguir  
sin comer tantas jornadas!

(I, vv. 19-24).

<sup>10</sup> Al reflexionar sobre el incidente, VÁZQUEZ manifiesta que el modelo *político* de actuación debe prolongarse a mandos inferiores como los sargentos, debido a su relación directa con la clase de tropa: “Porque [el sargento mayor] ha de ser dotado de muchas partes y que sepa dar gusto a todos, y es de más importancia que sea afable, comedido, bien reputado y experto en su oficio, que valiente ni arriscado, pues ha de regir y no ejecutar... como ha de tratar con tantos que sienten más una palabra pesada que una herida” (72, p. 209).

<sup>11</sup> Un referente ya clásico para estas cuestiones es GEOFFREY PARKER, *El Ejército de Flandes y el Camino español (1567-1659). La logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos*, trad. M. Rodríguez Alonso, Alianza, Madrid, 1985.

La referencia despectiva de Alonso a la “rota bandera” –símbolo del honor militar– corre pareja a su invocación irrespetuosa al Rey de España –maliciosamente confundido con la figura de los naipes–, para dar lugar a una amenaza de desertión o amotinamiento si el soldado no logra pronto saciar su hambre insufrible. Alonso, que paulatinamente irá asumiendo un papel heroico en la comedia, viene de destruir e incendiar con sus camaradas los arrabales de la ciudad rebelde de Amberes, pero el éxito de la acción y el “degollar del fiero hereje” (I, v. 46) de nada les ha servido porque ni “allá” “ni acá” había cosa alguna que comer (I, vv. 48-52). Por mucho que otros soldados tan hambrientos como Alonso intenten aplacar a su compañero con un tono más moderado, el cuadro inicial pone de relieve cómo los soldados de a pie y sus superiores tienen de entrada muy distintos valores y prioridades<sup>12</sup>.

Lope subraya este antagonismo cuando posteriormente Farnesio se reúne con su estado mayor para discutir la situación. Aquí, la estricta separación física entre los dirigentes y la clase de tropa –situada materialmente al margen del diálogo central, que tiene lugar en una tienda de campaña– se refuerza mediante el empleo del verso heroico, el cual denota la distinción de los interlocutores y la solemnidad del momento. Referidas a la condición alarmante de sus hombres, las palabras de Farnesio representan la voz lapidaria de la autoridad:

Tengo temor que amotinarse quieren,  
 porque la sed y el hambre los aflige  
 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 Matrique

(I, vv. 271-278).

El diagnóstico de Farnesio confirma lo que ya sabemos por Alonso, si bien en el remedio propuesto se percibe el cálculo

<sup>12</sup> Éste es uno de los motivos por los cuales JOHN LOFTIS sostiene que, en comparación con *Los españoles en Flandes*, Lope ofrece en *El asalto de Matrique* una postura parcialmente crítica de las guerras flamencas. Véase *Renaissance drama in England and Spain: Topical allusions and history plays*, Princeton University Press, 1987, donde este crítico habla de una visión “doble” o ambivalente (p. 57).

de un jefe para quien la guerra sirve ahora para aplacar la creciente desesperación colectiva con el incentivo de un saqueo próximo. Según Farnesio se trata de que las tropas perciban la conquista de Maastricht a la manera de una inversión económica, cuyo posible éxito redundaría también en provecho de toda la organización castrense. A cambio de su contribución, los soldados se harán acreedores del botín correspondiente, y esta visión en absoluto idealizada del esfuerzo bélico es la que subraya el capitán Castro al comunicar a los desesperados combatientes los planes de su general:

Hoy Alejandro Farnesio  
 quiere que os volváis en Midas,  
 dándoos un sitio que os dore  
 las manos y la codicia.  
 A sitiar vais a Mastroique.  
 Sólo vuestro bien le obliga,  
 para que de vuestra mano  
 cobréis deudas tan antiguas.  
 No le mueve mayor fama,  
 ni mayor gloria le incita,  
 que pagaros lo que os debe,  
 y así os ruega y os suplica  
 váis como quien sois, y hagáis  
 lo que de vuestra osadía  
 tiene esperanza que haréis

(II, vv. 443-457).

Apelando crudamente a la codicia, el capitán Castro centra su exhortación en el beneficio material de los soldados, mientras inviste a Farnesio de desinterés y altruismo. Sin embargo, la imagen del general a solas con sus consejeros fue antes muy distinta, de forma que, cuando Castro traduce la preocupación por evitar un motín en una generosa promesa de enriquecimiento, el capitán suprime las claves veladamente maquiavélicas del lenguaje de los mandos y lo adapta a un registro populista. El propio hecho de que Farnesio y su estado mayor usen aquí un intermediario para dirigirse a las tropas, es otro indicio de su separación respecto a ellas.

En *Los sucesos de Flandes y Francia* Vázquez menciona también el descontento del ejército como elemento motivador del asedio a Maastricht. Con todo, Farnesio no esgrime el argumento antes de organizar el sitio, sino cuando las numerosas

bajas resultantes de un primer asalto fallido –el cual tuvo lugar el 8 de abril– provocan el desánimo de varios dirigentes. Según Vázquez, Farnesio notó aquí cómo a los soldados “se les debían muchas pagas y que podía ser se las pidiesen por bien o por mal, compelidos de sus trabajos y mucha necesidad, y que estando en el sitio les sería fuerza no tratar desto” (72, pp. 205-206). Lope incorpora un razonamiento parecido, pero al desplazarlo a una de las primeras escenas reubica el instinto calculador de Farnesio en el inicio de una trayectoria luego marcada por la identificación progresiva del comandante con sus soldados. El ejército irá entonces dejando de ser un mero instrumento para la victoria, igual la guerra será más que un simple medio para perpetuarse a base de reforzar la cohesión con el incentivo de la riqueza. Seguramente porque contribuyen a la credibilidad de su comedia, Lope, en consecuencia, da cabida a factores reales y reconocibles, aunque reacentúa profundamente su significado.

#### HOMBRES “DE PRIMERA PARTE”

En el proceso de acercamiento mutuo entre la dirección y la base del ejército, tiene un papel importante el subargumento cómico del *Asalto de Mastrique*, que discurre en paralelo a la acción principal. Hasta el momento se ha prestado escasa atención a dicha trama secundaria, la cual no obstante ilumina aspectos centrales de la comedia introduciendo a la vez un contrapunto jocoso a la conmemoración más solemne de las virtudes militares.

Según ocurre en otras obras de Lope con una ambientación bélica similar, una intriga amorosa de carácter desenfadado y por completo ficticio se superpone a la materia propiamente heroica. Sus cinco protagonistas no son homogéneos por su sexo, su nacionalidad y su origen social, ya que encontramos tres hombres y dos mujeres, tres españoles y dos extranjeros, cuatro personajes de extracción baja y otro de linaje distinguido. Este último –el maestro de campo Lope de Figueroa– es además el único personaje del grupo inspirado en una figura histórica; los otros son fruto de una inventiva en parte deudora de las convenciones picarescas<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Véase EDWARD NAGY, “La picardía castrense en Flandes y su utilización en Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 765-775.

La acción secundaria viene desencadenada por los celos de la resuelta e ingeniosa Marcela al advertir que el soldado Alonso –su amante y compañero de fatigas– no parece ser indiferente a los encantos de Aynora, joven flamenca natural de Amberes<sup>14</sup>. Tras la matanza perpetrada junto esa ciudad, Bisanzón –mercenario alemán o “tudesco” en el ejército de Farnesio– se ha llevado consigo a Aynora en calidad de concubina, por lo cual Marcela ve en Aynora una posible rival amorosa. A fin de evitar que Alonso ceda a los encantos de la flamenca, Marcela se hace pasar por hombre. Aynora queda prendada del falso soldado –quien ahora se hace llamar “Marcelo”–, si bien la argucia de Marcela consiste en valerse del afecto de Aynora para ponerla bajo la “protección” de Lope de Figueroa conociendo la atracción del viejo maestro de campo hacia las desenvueltas muchachas de Flandes. Alejada de Bisanzón gracias a esta maniobra, Aynora se disfraza a su vez de paje cuando entra bajo la tutela de su nuevo dueño.

La recurrencia a lo largo de toda esta línea argumental de la burla, el engaño, el disfraz y las situaciones equívocas determina la fluidez y la confusión de los roles puestos en juego. El tudesco Bisanzón es repetidamente ridiculizado no sólo a causa de sus pocas luces, sino también del afeminamiento que se le atribuye en comparación con la hombría de Alonso y de Lope de Figueroa, mientras que por el contrario Marcela se masculiniza voluntariamente al transformarse en soldado y adquirir los modales arrogantes por lo común asociados al oficio de las armas<sup>15</sup>. En este sentido, la masculinización de Marcela va más allá de su indumentaria provisional y de su nombre falso; semejantes signos se acompañan de una hilarante escenificación ante Aynora de la imagen tópica del combatiente varonil lleno de altanería y prepotencia. Al mismo estereotipo respon-

<sup>14</sup> La presencia de personajes femeninos en la comunidad castrense imaginada en la comedia tiene un fundamento histórico, ya que grupos más o menos nutridos de mujeres solían acompañar a los ejércitos. Unas ofrecían sus servicios sexuales por dinero y otras eran concubinas, como Marcela y Aynora, o esposas legales; muchas intervenían en la vida laboral del campamento en calidad de vendedoras o proveedoras de vituallas, cocineras, lavanderas o costureras; véase JOHN A. LYNN II, *Women, armies, and warfare in early modern Europe*, Cambridge University Press, 2008, pp. 66-126.

<sup>15</sup> Parece que de nuevo Lope estiliza aquí artísticamente los procesos de masculinización habituales entre las mujeres de las comunidades castrenses. Muestra LYNN (p. 94) cómo estos procesos constituían muchas veces un mecanismo de defensa, entrañando una inversión de los géneros frecuente en la cultura popular.

den los sobrentendidos sexuales que Marcela utiliza en algún diálogo con o sobre Aynora<sup>16</sup>. Así, por ejemplo, cuando inocentemente la flamenca pregunta a Marcela si está encuadrada en una “compañía” –en la acepción militar del término– no parece que la respuesta deba interpretarse sólo de manera literal:

La vuestra [compañía] tener quisiera,  
 en cuya amistad pudiera  
 alojar la infantería

(I, vv. 650-652).

Luego Marcela finge interesarse sobre qué tipo de “plaza” desea Aynora, agregando no sin malicia que si se integra en la suya tendrá “coselete o pica seca”; en este punto la contestación de Aynora sugiere ya una relación de aparente complicidad con su interlocutora, a quien la simplicísima flamenca toma por un hombre:

Cualquiera plaza con vos  
 es bien que me satisfaga,  
 si me adelantáis la paga

(I, vv. 669-671).

El desplazamiento erótico de expresiones y términos militares –“alojar la infantería”, “pica seca”, “adelantar la paga”– sugiere una relación de causalidad directa entre la masculinidad ruda y violenta de los soldados y la gratificación sexual de las mujeres. La asociación se hace claramente explícita cuando Aynora comenta con Marcela (o “Marcelo”) los bruscos cambios de humor de su “protector” Lope de Figueroa, cuya temible cólera puede dispararse en cualquier momento. Aynora dice preferir a los hombres “humildes” y “reposados” (II, vv. 1224), pero Marcela alaba la brutalidad del maestro de campo y de sus seguidores:

Ésos son los hombres, boba,  
 que no esotros marioles.  
 Ese brío de españoles  
 es lo que las almas roba

(II, vv. 1230-1233).

<sup>16</sup> Hasta ahora no se ha llamado la atención sobre la procacidad de varios diálogos del *Asalto de Mastrique*, aunque FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA analizó este rasgo en relación con *Los españoles en Flandes*; véase “Pan ‘pudendum muliebris’ y *Los españoles en Flandes*”, en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. J. Ricapito, Juan de la Cuesta, Newark, DE, 1988, pp. 247-269.

Los “hombres marciales” (II, v. 1250), dice luego Marcela, juntan inmejorablemente las virtudes guerreras de Marte con las amorosas de Venus, y el gusto de sus bofetadas es del todo preferible a las caricias de los amantes débiles y afeminados:

Calla, tonta, que no hay gusto,  
ya que de gusto te agradas,  
como cuatro bofetadas  
de un hombre de bien robusto.  
Pues ¿qué tienes tú por bueno?  
¿Que te llore un maricón?

(II, 1255-1263).

En ambos pasajes, la combinación de masculinidad, marcialidad y violencia conducen inevitablemente a la satisfacción femenina, aunque en el primer fragmento Marcela añade un término más a la ecuación al sostener también que el irresistible “brío” consustancial a tales rasgos es patrimonio único de “los españoles”. Los extranjeros blandos y delicados entran en cambio en la categoría risible de los “marioles” o “maricones”, y en ella Marcela incluye implícitamente al alemán Bisanzón –quien, por contraste, provoca la apología del grupo nacional mejor dotado para las lides bélicas y amorosas. En un diálogo con Bisanzón, Marcela volverá a reivindicar la pertenencia a la nación española como signo inequívoco y excluyente de la máxima hombría:

BISANZÓN      En diciendo hombre, ¿se entiende  
un español? ¿No son hombres  
los que tiene otros nombres?  
MARCELA      No, que el ser de hombre se ofende.  
...  
Llámesese segunda parte  
de hombres, porque dondequiera  
español es la primera

(II, 2125-2135).

En la medida en que, disfrazada de soldado, Marcela escenifica una alabanza de la agresividad marcial de los españoles dirigida a impresionar a Aynora y Bisanzón, podría argüirse que estas manifestaciones constituyen fundamentalmente una caricatura consciente de sus exageraciones cómicas. Sin embargo, el entusiasmo de Marcela en el ejercicio de su desdoblamiento

to teatral revela hasta qué punto la muchacha se identifica con su papel ficticio, gracias al cual la comedia formula además un nítido conjunto de valores y primacías. Bajo él subyacen ideas de marginación y de exclusión –el género masculino es intrínsecamente superior al femenino, y dentro de los hombres sólo los españoles son varones auténticos o de “primera parte”–, aunque es muy importante subrayar que estas jerarquías coexisten con una ideología igualitaria, pero significativamente restringida a los miembros del grupo nacional preferente: si tienen la suerte de haber nacido en España, oficiales y soldados rasos, lo mismo que hombres y mujeres, participan de un privilegio común a todos ellos. Lope sugiere, en definitiva, que el servicio a la propia nación española tiende a disminuir la importancia de las demás diferencias, postulándose como una fuente de orgullo interjerárquico.

La reducción de rasgos divisivos operada por la afiliación nacional nos puede ayudar a comprender la función de Lope de Figueroa en el subargumento cómico del *Asalto de Matrique*. Según ha estudiado Stefano Arata en un interesante artículo, este famoso general –uno de los más destacados de su tiempo– experimenta en nuestra comedia su primera transmutación dramática, iniciando desde ahí una larga trayectoria que conocerá su punto culminante en *El alcalde de Zalamea* de Calderón. Ya en su primera incorporación al teatro, Figueroa queda marcado por una serie de rasgos luego repetidos una y otra vez –su cojera, su propensión a los juramentos, su valentía, su talante impaciente–, a la par que exhibe lo que Arata denomina un “estatuto híbrido” inseparable de su condición de “personaje bisagra”<sup>17</sup>. Como figura teatral, Figueroa se mueve en efecto a caballo entre la historia y la ficción; así establece un puente entre la gravedad de la acción principal y el desenfado de la trama secundaria.

En un sentido análogo, resulta fácil ver cómo en *El asalto de Manrique* Figueroa contribuye a unir lo alto y lo bajo, y ello desde varios puntos de vista<sup>18</sup>. El maestro de campo forma parte del círculo selecto de los dirigentes militares, pero su rango

<sup>17</sup> Véase STEFANO ARATA, “Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa”, en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Kassel, 2002, t. 2, pp. 7 y 9.

<sup>18</sup> En otras comedias lopescas de tema militar encontramos algunos personajes encargados de propiciar este tipo de unión. Es por ejemplo el caso del alférez Chavarría en *Los españoles en Flandes*.

superior no le impide mantener una fuerte camaradería con las tropas de a pie. De ahí que Figueroa no sea únicamente un jefe apreciado por su generosidad material y su estilo campechano<sup>19</sup>; valiéndose de su popularidad, tampoco tiene ningún reparo en ofrecer su amistad a Marcela cuando, disfrazada de hombre, ésta pone a Aynora bajo el cuidado, en absoluto inocente, del viejo general. Como él, Marcela sabe muy bien el tipo de regalo que representa la flamenca:

Es llano  
que os tengo que visitar;  
que si con la flamenquilla  
os curo la enfermedad  
que hace aquí la soledad  
de las damas de Castilla,  
ya vuestro médico soy  
y es la visita forzosa

(I, vv. 892-899).

La “visita forzosa” se refiere al pago en forma de favores y regalos que Marcela busca conseguir de Figueroa a cambio de curarlo, a través de Aynora, de la “enfermedad” causada por la nostalgia de “las damas de Castilla”. Al aceptar, en otras palabras, que el falso “Marcelo” oficie de alcahuete y ayude a remediar su larga abstinencia sexual, Figueroa se pone al mismo nivel que su improvisado “médico”, con el resultado de que los dos se convierten en algo más que simples amigos: se hacen en realidad socios y cómplices en la compraventa de una “mercadería” (I, v. 930), como Marcela y Alonso definen a Aynora. Por eso si Marcela no duda en decir que Figueroa es su “camarada” (I, v. 917), el prestigioso maestro de campo se felicita por haber “saqueado / la mejor prenda” (I, vv. 924-925), haciendo en consecuencia suyos tanto el instinto depredador como el crudo lenguaje de la soldadesca.

Cabe ahora recordar cómo, antes del asedio de Maastricht, la relación entre las capas superiores e inferiores del ejército se expuso también en términos económicos a instancias de Alejandro Farnesio. A diferencia de las primeras apariciones del

<sup>19</sup> El menor pretexto sirve a Figueroa para repartir regalos, como cuando obsequia con un diamante al capitán Perea en premio por sus ingeniosos chistes sobre la cojera del maestro de campo, y Perea exclama: “!Qué donaire tiene!” (II, v. 1426).

jefe militar, Figueroa no actúa sin embargo a la manera de un empresario, ya que el maestre de campo negocia con sus subordinados en un plano de igualdad y participa además de su mundo picaresco. Igual que ellos, aparece sujeto a las imperiosas demandas del apetito sexual sin que tampoco dude en mercantilizar su deseo por Aynora, el objeto de sus transacciones con Marcela. Desde semejante perspectiva, Figueroa no se distingue mucho por momentos de los estratos más plebeyos de la soldadesca, con quienes comparte hábitos tan poco distinguidos como el juego. En una escena aparece incluso tirando los dados en compañía de Marcela y Aynora, mientras acumula exabruptos y juramentos impropios de su categoría (II, vv. 1350-1373).

La caracterización de Figueroa añade buenas dosis de humor al *Asalto de Maastrique*, y fue seguramente un personaje muy atractivo para los espectadores del siglo XVII –sus continuas reencarnaciones en el teatro áureo parecen demostrarlo así. Uno de los efectos de su presencia en la comedia de Lope consiste en reducir la distancia entre los mandos del ejército y sus integrantes anónimos y vulgares, cuyos móviles primarios Figueroa abraza sin reservas. Esta inmersión en lo que Nagy ha llamado la “picaresca castrense” es tanto más significativa en cuanto contradice los principios de disciplina teóricamente prescritos para los oficiales. Curiosamente, entre los participantes en la conquista de Maastricht se encontraba el capitán Marcos de Isaba –a quien Lope por cierto menciona– autor del tratado *Cuerpo enfermo de la milicia española* (1594), donde se definen con puntilloso detalle los deberes y obligaciones de los combatientes. Isaba insiste en repudiar prácticas flagrantemente seguidas por el Figueroa ficticio del *Asalto de Maastrique* en sus tratos con Aynora, como la afición de los maestros de campo a amancebarse con mujeres que encuentran en lugares de paso. Respecto a “las partes que un maestre de campo ha de tener para hacer bien su oficio y dar buena cuenta y razón de sí”, dice Isaba en el capítulo 20:

También se le ha de poner por edicto que [el maestre de campo] no sea amancebado y deshonesto público... porque fuera de lo que a su salud toca y al malísimo ejemplo que a sus soldados da... ponen en tanta confusión y detrimento a los vecinos... muy maravillados que su rey se sirva y emplee hombres tan infames y de poco respeto<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> MARCOS DE ISABA, *Cuerpo enfermo de la milicia española*, ed. E. Martínez Ruiz, Ministerio de Defensa, Madrid, 1991, pp. 203-204. En la misma línea,

De acuerdo con los criterios de Isaba, otra costumbre reprochable del Figueroa lopesco sería su afición a los dados “porque es imposible el que fuere tocado de esta llama dejar de tener mil quiebras, faltas y trampas y disimular mil hurtos, robos y fuerzas a sus soldados”<sup>21</sup>.

Sin duda, el personaje de Lope viola alegremente los códigos de conducta exigibles en un alto mando. No obstante, la nula ejemplaridad profesional de Figueroa es justamente una de las condiciones para que Marcela, Alonso y los demás soldados españoles vean en el oficial una figura familiar y cercana –a medio camino entre el cómplice de fechorías y el padre benevolente con las debilidades de sus hijos adoptivos. Al confluir con la corporalidad de las capas inferiores y adoptar incluso sus motivaciones rufianescas, Figueroa deviene un elemento crucial de integración y solidaridad interjerárquica. El maestro de campo resulta clave en la visión del ejército como una entidad cohesionada entre sus miembros privilegiados –o sea, los españoles– por el culto de la hombría, la belicosidad y la diferencia nacional.

#### LA ENCARNACIÓN DE ALEJANDRO FARNESIO

Durante sus intrigas y burlas al lado de Marcela, Aynora, Alonso y Bisanzón, Lope de Figueroa suspende provisionalmente su estatus oficial en la organización militar y juega a ser un soldado-pícaro, papel que por otra parte cabría considerar propio de personajes más jóvenes. Análogamente, al escenificar la beligerante masculinidad de los combatientes españoles, Marcela adopta rasgos estereotípicos del otro sexo. Ambas formas de incursión lúdica en ámbitos distintos de los convencionalmente prescritos vienen a su vez alentadas por una situación excepcional. La guerra facilita en efecto el encuentro entre individuos

---

Isaba estipula que el buen capitán ha de ser casto y huir “de toda conversación de mujeres públicas”, ya que, “fuera de la mala doctrina que dará a sus soldados... faltará a las cosas que se le ofrecieren de honra”. Por supuesto, la práctica distaba mucho de la teoría. Nada menos que el tercer Duque de Alba solía frecuentar a las mujeres públicas durante las campañas flamencas en compañía de su hijo Fadrique, quien posiblemente contrajo la sífilis como consecuencia de este hábito; a ello se refiere HENRY KAMEN, *El gran Duque de Alba, soldado de la España imperial*, trad. A. Diéguez, La Esfera de los Libros, Madrid, 2004, p. 235.

<sup>21</sup> *Cuerpo enfermo de la milicia española*, p. 132.

muy diversos y favorece el abandono de los comportamientos esperables de antemano.

La fluidez de roles es particularmente intensa en el plano cómico de la obra, pero se observa también en el argumento principal protagonizado por Alejandro Farnesio. De entrada, para Farnesio la guerra aparece en la comedia como una cuestión eminentemente técnica y profesional; casi podría decirse que consiste en una serie de problemas a resolver, empezando por los que le plantean el hambre, los conatos de rebeldía y la desmoralización de su ejército. Desde tales premisas, Farnesio acomete su objetivo de manera metódica, completando con paciencia cada una de las operaciones preliminares del asedio. Tras establecer en el castillo de Petersheim (o Petrijón según Lope) su cuartel general, Farnesio verifica el protocolo de solicitar la rendición pacífica de Maastricht, sin que la propuesta tenga éxito. Luego siguen las primeras instrucciones para el cerco, que Lope de Figueroa acompaña con sardónicas apostillas:

PARMA	Llamadme a los ingenieros, recorreré la muralla.
DON LOPE	Igual fuera derriballa a fuerza de golpes fieros

(II, vv. 1298-1301).

Poco después los comentarios burlones de Figueroa se concentran en las habilidades inventivas de un ingeniero militar llamado Propercio, a quien se define como “astuto en cualquier negocio”:

¿Que es astuto? ¡Voto a Dios,  
que no hay ingenio en el mundo,  
sino arrojar al profundo  
Mastriques de dos en dos

(II, vv. 1321-1325).

Como señala Jules Whicker en un inteligente ensayo, se contrastan aquí nítidamente dos formas de entender la guerra. La representada por Farnesio da primacía a la planificación, la astucia, el uso de máquinas sofisticadas y la colaboración de especialistas, mientras que Figueroa valora sobre todo la fuerza bruta y el arrojo personal<sup>22</sup>. Por medio de dicho contraste, *El asalto de Mas-*

<sup>22</sup> Véase “«La caballería bajo fuego». La representación de la virtud militar española en *El asalto de Mastrique* de Lope y *El sitio de Bredá* de Calderón”, en *Calderón 2000*, pp. 411-423, particularmente, p. 417.

*trique* formula una variante de la clásica dicotomía entre *sapientia* y *fortitudo*, atribuyendo la primera cualidad al comandante del ejército y la segunda al maestro de campo, cuya diferente visión no parece ajena a su condición de veterano curtido en numerosas campañas<sup>23</sup>. En este sentido, si la juventud de Farnesio parece traducirse en una estimación *moderna* de la estrategia militar, los adelantos técnicos y el trabajo en equipo, Figueroa desprecia tales preferencias desde una valoración refractaria a las innovaciones<sup>24</sup>. Por emplear otro tópico esquema binario adaptable a contextos muy variados, Figueroa ve con recelo la mentalidad *artificiosa* aplicada a la guerra en los tiempos actuales y aboga en cambio por una recuperación del viejo furor *natural*<sup>25</sup>.

La asociación de Farnesio a la racionalidad y al artificio, junto a la retranca de Figueroa, se repiten poco después (II, vv. 1374-1408), si bien la carencia de gastadores para excavar trincheras empieza pronto a poner de relieve la necesidad de conjugar la visión técnica o cerebral de la guerra con las virtudes tradicionales. El resultado es que, sin dejar de estar a la altura de las exigencias modernas, Farnesio incorporará a su conducta bélica la temeridad y la *fortitudo* épica propias de Figueroa, completando un peculiar retrato heroico.

Un momento crucial de este cambio se corresponde con la dramatización del primer asalto fallido a Maastricht. La escena contiene un tratamiento muy libre de las discusiones sobre el estado del terreno mantenidas antes del ataque —que, según Vázquez, decidió realizar Farnesio fiándose del parecer erróneo de su favorito Guido de San Jorge y desoyendo otras opiniones. Lope transforma las discrepancias entre los oficiales en lo que imagina como los esfuerzos de Farnesio para contener la impaciencia de sus hombres, ansiosos de lanzarse contra la ciudad:

<sup>23</sup> Sobre estos conceptos, véase ERNST ROBERT CURTIUS, *European literature and the Latin middle ages*, trad. W. Trask, Princeton University Press, 1973, pp. 167-180.

<sup>24</sup> El contraste refleja la incidencia de la polémica entre *antiguos* y *modernos* en el pensamiento militar. Véase JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 535-550.

<sup>25</sup> GEORGES GÜNTERT ha estudiado la importancia de esta dicotomía en *La destrucción de Numancia* de Cervantes, mostrando cómo opera tanto en el tema militar de la tragedia como en los principios que rigen su enunciación poética; véase “Arte y furor en *La Numancia*”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Brown University, 1983)*, eds. D. Kossoff, R. Kossoff, G. Ribbans y J. Amor y Vázquez, Istmo, Madrid, 1986, t. 1, pp. 671-683.

“¡Asalto, asalto, señor!” (II, v. 1595). Un alférez muere al inspeccionar la batería enemiga, pero su sustituto, el capitán Perea, dictamina con optimismo infundado que la muralla “se podrá subir muy bien” (I, v. 1660). Contagiado por el valor de las tropas, Farnesio ordena el ataque masivo, cuyas consecuencias fueron aún peores de lo que sugiere la comedia. Junto a un altísimo número de soldados, en la jornada del 8 de abril perecieron unos ciento cincuenta oficiales españoles y fueron heridos alrededor de doscientos, registrando los oficiales extranjeros cifras parecidas. La consternación del general ante la catástrofe —donde Guido de San Jorge perdió la vida al lado de ilustres capitanes como Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Pacheco y Alonso Castillo— está bien documentada. Un testigo habla de cómo su “vergüenza” le indujo a escribir al Rey una carta en la que afirmaba haber hecho cuanto estaba en su mano. En otra carta dirigida a su padre, Farnesio repartió las responsabilidades entre diversos miembros de su estado mayor; los reproches cayeron principalmente sobre el conde Barlaymont y en menor grado sobre Hernando de Toledo y Lope de Figueroa<sup>26</sup>.

Con todo, Farnesio fue el primero en procurar que la demoralización no se extendiese, y a raíz del desastre declaró su intención de conquistar Maastricht o morir en el empeño. Van der Essen estima cómo en este punto la imagen del general parece retroceder en el tiempo, acercándose más a la del bisoño participante en la batalla de Lepanto que a la de un militar escarmentado por el fortísimo revés. De hecho, cuando varios consejeros plantearon la posibilidad de levantar el sitio Farnesio asumió en solitario la decisión de proseguirlo<sup>27</sup>. *El asalto de Maastrique* solemniza la circunstancia en la respuesta de Farnesio a la objeción de que tanto las temibles armas como las sólidas defensas del enemigo hacen recomendable la retirada:

Razones son bien fundadas  
y concluyentes razones,  
pero resuélvome aquí,  
y no hay qué me replicar,  
en que tengo de tomar  
a Maastrique, o él a mí

(II, vv. 1730-1735).

<sup>26</sup> Sobre las abundantes bajas entre los oficiales y las críticas de Farnesio a destacados responsables de su ejército, véase VAN DER ESSEN, t. 2, pp. 167-170.

<sup>27</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 167.

La empecinada declaración representa ciertamente un punto de inflexión dentro de la comedia, en la medida en que el otrora precavido Farnesio rehúsa de plano atender las “razones bien fundadas y concluyentes” de sus colaboradores. Incluso Figueroa, portavoz de la *fortitudo* tradicional, se une entonces a los partidarios de la retirada, manifestando que de lo contrario se perderán más soldados y “con ellos / estos estados de Flandes” (II, vv. 1742-1743). Al apropiarse del papel habitual de su maestro de campo, Farnesio acentúa por tanto su desplazamiento hacia los valores *antiguos* y *naturales* de la milicia española, cuya osadía irreflexiva empezó a abrazar en la escena del ataque. Es verdad que, como apunta Whicker, el general no deja de reconocer su imprudencia cuando en la misma reunión admite que las defensas enemigas no estaban todavía suficientemente debilitadas (II, vv. 1706-1708), pero la estrategia literaria de Lope reside precisamente en vincular el creciente heroísmo de Farnesio a un error de cálculo, convirtiendo su equivocación en algo admirable<sup>28</sup>. Se trata en el fondo de un recurso similar al usado en la caracterización dramática de Figueroa, con quien la tropa se identifica en el mismo grado en que el maestro de campo rompe las normas de conducta teóricamente anejas a su rango.

De hecho, la magnificación heroica de Farnesio es también inseparable de la confluencia de este jefe con sus soldados, proceso que Lope representa a base de modificar y reacentuar algunos episodios referidos por Vázquez. En su relato de las labores preliminares del asedio, dice el cronista:

Luego se comenzó a trabajar por todas partes con grandísimo cuidado y diligencia, sin perder hora de tiempo; y el Príncipe [Farnesio] asistía a todo... y por su mano se ayudaba a atacar a las minas como si fuera el menor soldado o gastador de su ejército, con que daba ejemplo y ánimo a los demás; y... suplía su necesidad con enviarles a las trincheas continuamente refrescos de pan, queso y

<sup>28</sup> Sobre la imprudencia de Farnesio, véase WHICKER, p. 418, quien contrasta los planteamientos de Lope en *El asalto de Maastrique* y los de Calderón en *El sitio de Bredá*: “El intento de Lope parece ser la preservación o la restauración de un concepto tradicional de la virtud militar española frente a las condiciones adversas de la guerra moderna”; Calderón, en cambio, “responde a este conflicto... representando tanto el valor como el ingenio en términos del paradigma de la prudencia estoica que dominaba el paisaje intelectual de su época, y ofreciendo a sus oyentes cortesanos una nueva y contemporánea interpretación de lo que les pudiera significar ser caballero” (“«La caballería bajo fuego»”, pp. 421-422).

cerveza; y porque... le había faltado el dinero, lo pedía él mismo a sus Capitanes, sin fiarlo de tercero, porque no le perdiesen el respeto, y si no lo tenían les sacaba las cadenas y joyas... porque de todas las suyas y de su plata labrada había hecho lo mismo, a fin de que los soldados asistiesen y no desamparasen sus banderas y puestos (72, p. 192).

Para acelerar la construcción de minas y trincheras, Farnesio recurre a un doble incentivo: a la vez que participa en las tareas de zapa como un soldado más, el general recaba la ayuda económica de sus capitanes y alivia así la rampante penuria. En la crónica ambas medidas son complementarias y aparecen dentro de una misma secuencia descriptiva, subrayándose de paso cómo la abnegación y la generosidad de Farnesio se conjugan con una mentalidad orientada hacia la eficacia. Sobre todo en lo relativo a la cooperación del caudillo en el trabajo físico, la imagen resultante se desvía de los paradigmas habituales. Seguramente por ello, al recrear la anécdota Lope pone en boca de Figueroa la objeción de que “en la guerra y en la paz” el oficio de cavar es “para rústica gente”, respondiéndole Farnesio que no hay “cosa en la guerra que no sea decente / al mismo General, si havello importa” (II, vv. 1502-1504)<sup>29</sup>. La suspensión coyuntural de las fronteras jerárquicas y sociales anticipa la interacción del jefe con las tropas en la ya comentada escena del ataque, y otorga además a Farnesio la ejemplaridad necesaria para que un momento posterior pueda recabar dinero en préstamo. Aparte de situar la petición en un contexto distinto, Vázquez cuenta que su alcance se limitó a los capitanes, pero significativamente Lope la extiende a todo el ejército en la forma humilde de un “ruego...por merced y cortesía” (III, vv. 1758-1759). Semejante deferencia no sólo confiere humanidad al pragmatismo de Farnesio; sus efectos bordean también lo prodigioso, ya que los fondos requeridos para continuar el cerco se multiplican rápidamente gracias a la insólita liberalidad de los soldados españoles –los contingentes valones rehúsan en cambio deshacerse de sus bienes.

Al comienzo de la jornada tercera la trayectoria de Farnesio vuelve a exhibir una rara mezcla de humanidad y de trascendencia casi sobrenatural. Para acercarse a la muralla, los sitia-

<sup>29</sup> La afirmación de Farnesio gana mayor significación si pensamos que incluso los soldados rasos consideraban el excavar fortificaciones algo indigno de su profesión; véase JOHN R. HALE, *War and society in Renaissance Europe, 1450-1620*, Leicester University Press, 1985, p. 129.

dores trasladan junto al perímetro de la ciudad haces de leña que puedan nivelar sus fosos. Alonso y Marcela contribuyen en la arriesgada tarea, pero la intensidad del fuego enemigo los obliga a buscar refugio. Es entonces cuando Farnesio toma el lugar de los soldados cargando unas gavillas, sin que tampoco ahora atienda las prudentes reconvenções de Figueroa:

DON LOPE           Deje Vuestra Alteza el haz,  
                          no vaya cargado así.  
PARMA               Dejad que aprendan de mí.  
DON LOPE           (¡Vive Dios, que es pertinaz!  
                          ¿Quiere que le dé una bala,  
                          que como a muchos se ha visto,  
                          le envíe con Jesucristo,  
                          y a nosotros noramala?)

(III, vv. 1904-1911).

La aparición de Farnesio con las gavillas de leña sobre sus hombros compone una figura doliente y conmovedora, pero ejemplar en virtud de su mismo patetismo. Así lo da a entender la reacción del capitán Perea, quien a imitación de su general se apresta a llevar su propio haz, reproduciéndose una nueva serie de actos generosos. Su iniciador Farnesio vuelve a abandonar la esfera que por su alto estatus debería corresponderle y dota a su iniciativa de una intensa fuerza aleccionadora. De este modo, el Farnesio abrumado por las gavillas y dispuesto a arriesgar la vida con tal de que todos “aprendan” de él parece atraer un simbolismo devocional, hasta el punto de que no creo descabellado identificar aquí una reminiscencia de la imagen lastimosa de Cristo con la cruz a cuestas. Nunca formulados expresamente en la comedia, estos posibles ecos cristológicos serían sin embargo consonantes con la dimensión redentora de un caudillo que eleva y dignifica el comportamiento de sus subordinados mediante gestos extremos.

En cualquier caso, la mitificación heroica de Farnesio coincide paradójicamente con su descenso “terrenal”, y esta coexistencia de términos a primera vista contradictorios se manifiesta otra vez en la crisis iniciada pocos días antes de la toma de Maastricht. Entonces Farnesio cayó de repente postrado por una dolencia de origen misterioso y estuvo en trance de fallecer, llegando incluso a recibir los últimos auxilios espirituales<sup>30</sup>. En la secuencia real de

<sup>30</sup> Sobre la enfermedad de Farnesio y sus repercusiones militares, véase VAN DER ESSEN, t. 2, pp. 182 ss.

los hechos, la enfermedad, empezada el 25 de junio, se prolongó varias semanas, de suerte que cuando el 29 tuvo lugar la entrada en Maastricht, Farnesio se debatía entre la vida y la muerte, aunque todavía se halló en condiciones de ordenar el asalto. Sin embargo, al poco tiempo “comenzó a desvariar y a decir cosas extraordinarias y a formar escuadrones en la imaginación” (72, p. 220). Vázquez explica los síntomas de su estado delirante:

Duróle el decir estas cosas más de veinte días, y lo mismo hacía entre sueños cuando dormía, y todo lo que trataba eran facciones de guerra y llamaba a muchos generales que conocía por sus nombres y les daba órdenes de arremeter o retirarse, ya que arri-masen un tablón y le dejasen o que terciasen las picas y se mejorasen a los enemigos (72, p. 221).

En la escena donde da cuenta de la enfermedad, Lope imagina cómo, a raíz de sentir un “fiero ardor” (III, v. 2547), Farnesio hace que sus acompañantes le quiten la espada y recojan su bastón de mando. Tras ceder los instrumentos definitorios del poder militar, el general se despoja sus vestiduras, y la desnudez –real y simbólica– de Farnesio aumenta la consternación entre sus allegados: “Señor, / ¿dónde está vuestro valor? / ¿Qué es de vuestra autoridad?” (III, vv. 2578-2580). Estas expresiones de congoja están también inmediatamente motivadas por las alucinaciones bélicas a las que se refiere Vázquez. Lope subraya en la comedia la gravedad de las mismas –“¡Su Alteza está sin sentido! / ¡Su Alteza el seso ha perdido!” (III, vv. 2574-2575)–, si bien reduce el término de la dolencia y de la locura transitoria a unas pocas horas. Con todo, su fidelidad al cronista vuelve a ser bastante estrecha cuando Vázquez relata la recuperación súbita e inesperada de Farnesio:

Estando en la furia desta enfermedad y desahuciado de los médicos y llorado del ejército español, fue Dios servido que [Farnesio] diese un brinco en la cama con gran ligereza y se descubrió todo y le vieron un carbunco muy grande y negro que tenía sobre el espinazo. Llamaron luego a los médicos, y admirados de tal suceso y corridos de no haberle entendido la enfermedad, que procedía de aquella postema, se la hicieron abrir luego y le salió mucha ponzoña y suciedad. Aseguraron que si no le hubieran visto no viviera dos días. De allí adelante fue mejorando y comenzó a hablar a propósito con muy grande sosiego y modestia... (72, p. 221).

La descripción del *Asalto de Mastroque* viene a ser sustancialmente similar (III, vv. 2606-2611), pero, con respecto al episodio en conjunto, Lope da mayor continuidad y nitidez a la secuencia formada por el brote de la dolencia, el delirio y el restablecimiento. Si creemos a Vázquez, varias circunstancias del proceso fueron ciertamente singulares, con el resultado de que Lope aprovechó la rareza del caso para encuadrarlo en un ciclo simbólico presidido por el rápido paso desde la caída al ascenso —o desde el dolor físico y espiritual a una renovación acompañada de prodigiosa clarividencia. Así, y conforme a la cronología de la comedia, al poco de extirpársele el tumor o “carbunco” (III, v. 2608) causante de la fiebre, Farnesio ordena que el ejército esté listo para combatir el día siguiente, festividad de san Pedro, y no sin misterio dice haber pensado “cierta cosa” (III, v. 2625)—consistente como luego descubrimos en que el soldado Alonso inicie el ataque lanzándose desde un torreón al espacio defensivo, o “media luna” (III, v. 2635), abierto por el enemigo<sup>31</sup>. Al tiempo que propicia con ello la victoria final, Alonso rubrica su evolución desde el egoísmo a la entrega y muestra cómo hasta el soldado inicialmente más insumiso sabe corresponder al ejemplo de su líder.

Puede decirse que la secuencia dramática en torno a la enfermedad de Farnesio profundiza las connotaciones religiosas que el general va adquiriendo a partir de la extraordinaria multiplicación del dinero en la jornada segunda. Con la enfermedad culmina lo que, en el sentido cristiano de la palabra, cabría llamar *encarnación* del personaje, es decir, su descenso al plano “terrenal” presidido por la mortalidad y el dolor. Si en la escena de las gavillas de leña Farnesio experimenta humildemente los mismos riesgos y trabajos que sus tropas de a pie, ahora está a punto de confrontar una muerte poco digna de su alcurnia. Esta suerte de Pasión mortificante avala sin embargo la fuerza redentora de una Resurrección conducente a la victoria, en la medida en que el portentoso retorno de Farnesio

<sup>31</sup> En la comedia Farnesio interpreta que el alumbramiento de su “idea” en la víspera del día de san Pedro constituye un signo anunciador de la victoria (III, vv. 2620-2624). El fragmento parece inspirarse en Vázquez, con la salvedad de que Farnesio aún no había entrado en la fase crítica de su enfermedad cuando se dirige a los miembros de su estado mayor el 28 de junio: “...Y así, les encargaba que el día siguiente, que era el del bienaventurado y glorioso San Pedro, su abogado, diesen un asalto general y se procurase en todas maneras entrar en la villa, que confiaba en él, pues a los que se le encomendaban abría las puertas del cielo, les abriría las de Mastroq” (72, p. 213).

intensifica la emulación heroica de los soldados. Al volver simbólicamente a la vida y convertir su delirio en lucidez visionaria, el general afianzará definitivamente sus vínculos comunitarios con los combatientes españoles.

“COSAS NUNCA IMAGINADAS”. GUERRA Y *COMMUNITAS* NACIONAL

“Fue el sitio desta villa de Matriq uno de los más memorables que se vio ni oyó en nuestros tiempos” (72, p. 198). Así pondera Vázquez los hechos extraordinarios de los que fue testigo, después de subrayar su asombro ante los recursos bélicos exhibidos por los dos bandos:

No cesaban todos los días de ambas partes de escaramuzar y tirar a toda furia con gran espanto, usando los unos y los otros de extraños artificios de fuego y otros ingenios y modos de pelear jamás vistos; y en todo el tiempo que duró este sitio, que fue de cuatro meses... se vieron cosas nunca imaginadas en la guerra, fuera de las minas, hornillos, contraminas, guirnaldas de fuego y otros ingenios y artificios... (72, p. 198).

La hiperbólica mención de “cosas nunca imaginadas en la guerra” impregna el relato de Vázquez de un sentimiento de novedad, como si la participación en el sitio de Maastricht hubiera agudizado su conciencia sobre los grandes cambios experimentados en el arte militar<sup>32</sup>.

Acompañando los adelantos asociados a los “extraños artificios de fuego”, las condiciones modernas de la guerra abarcaron también aspectos organizativos referentes a las necesidades de división y especialización de las tareas. Ya hemos apuntado cómo Vázquez enfatiza tales exigencias, las cuales repercuten sobre la compleja posición del oficial responsable de coordinarlas. Pues si por un lado el comandante del ejército es una pieza

<sup>32</sup> Este sentimiento de novedad y pavor queda también justificado por lo espeluznante de algunos combates previos al primer asalto a la ciudad. VAN DER ESSEN (t. 2, pp. 157-160) cuenta por ejemplo cómo en cierto momento los defensores inundaron con agua hirviendo y materiales inflamables las galerías subterráneas abiertas por Farnesio, obligando a los atacantes a protegerse mediante un escudo ingeniosamente construido. Hasta las últimas operaciones la inventiva de los dos bandos determina continuas metamorfosis de los espacios disputados, en los que continuamente aparecen elementos no perceptibles a primera vista.

del engranaje militar –y su éxito depende del correcto funcionamiento de los demás componentes–, por otro lado es también el motor, o el “alma”, de toda la maquinaria. Sus respuestas, desde el último punto de vista, están muy lejos de ser puramente mecánicas o previsibles, y requieren un continuo despliegue de la improvisación y la inventiva. Ello es todavía más necesario cuando el comandante tiene enfrente una mente tan ágil como la suya: durante el cerco de Maastricht, Farnesio hubo de competir repetidamente con las portentosas argucias de Sébastien Tapin, responsable de la defensa enemiga.

Vázquez no se cansa de alabar el “ingenio”, la “industria” y la capacidad estratégica con que Tapin puso en jaque la pericia de su oponente. Leyendo *Los sucesos de Flandes y Francia*, tenemos la impresión de asistir a un fascinante duelo de inteligencias, donde un líder no es sólo el rival sino ocasionalmente el *alter ego* del otro. Una rara coincidencia reforzó estas relaciones de paridad y simetría. Precisamente unos pocos días antes de que Farnesio empezara a sufrir su enfermedad, una herida recibida por Tapin causaba la alarma entre los suyos:

Dioles mucho que pensar esta desgracia, pareciéndoles que perdido Sebastián lo eran también ellos; pero él, con su industria y corazón invencible, se hizo llevar sobre una silla a la media luna, donde comenzó a animar a sus soldados y hacer que trabajasen aprieta y peleasen (72, p. 211).

Igual que Tapin buscó evitar la desmoralización dirigiendo en persona la resistencia pese a estar malherido, Vázquez refiere que, al día siguiente de sentirse aquejado por la fiebre, Farnesio siguió dando instrucciones desde la cama “como si no hubiera enfermado” (72, p. 213).

Lope prescinde de explotar la potencial riqueza dramática de semejante analogía. De hecho, no se interesa en absoluto por sugerir ningún tipo de paridad o emulación heroica entre las fuerzas contendientes, fundamentalmente porque en *El asalto de Maastrique* el enemigo está casi ausente de la escena: en el bando flamenco sólo tienen voz el “gobernador” de la ciudad –cuyo papel real en la defensa fue casi nulo– y un soldado ficticio llamado “Enrique”<sup>33</sup>. Pero estas drásticas reducciones no determinan

<sup>33</sup> El gobernador era el noble Melchior Schwarzenberg, quien delegó el mando en Tapin. Murió durante el asalto de la ciudad, tras acudir al combate con una pica (VAN DER ESSEN, t. 2, p. 184).

que, según muestra Teresa Kirchner, Lope fracase al dramatizar la guerra moderna<sup>34</sup>. Más bien al contrario, justo por ser invisibles los enemigos se configuran a la manera de una amenaza anónima, casi fantasmagórica y percibida únicamente por medio de sus efectos destructivos. Tanto la despersonalización de los defensores como lo ubicuo e inesperado de sus estragos, confieren a éstos un carácter especialmente terrible y azaroso.

La relación poética, en la forma de un romance enunciado por el soldado Alonso, del desastre del 8 de abril puede ejemplificar la muy distinta plasmación textual de cada uno de los bandos. El romance empieza subrayando la estruendosa confusión producida por la artillería de Farnesio (III, vv. 2341-2352), pero la descripción subsiguiente del ataque a pecho descubierto da paso a una suerte de catálogo épico donde se rinde homenaje a los nombres de muchos jefes y mandos intermedios muertos en la acción (III, vv. 2385-2426). En cambio la individualidad de los defensores apenas emerge, sugiriéndose más bien que la maquinaria infernal a su servicio provoca el despedazamiento de los “animosos españoles”:

...Que es tan grande la defensa,  
 los fuegos artificiales  
 y las máquinas que inventan,  
 que parece que los orbes  
 de la celestial esfera  
 círculos de fuego arrojan  
 y nubes de plomo engendran.  
 ¡Oh animosos españoles,  
 que entre brazos y cabezas,  
 piernas y troncos, bañados  
 de sangre los muros trepan!

(III, vv. 2365-2376).

Gracias a los artificios militares, el caos y la mutilación cobran rasgos apocalípticos. En esta temprana versión bélica de la estética de *lo sublime*, la pólvora inflamada parece adquirir vida propia y su fuerza elemental castiga el pavor de unos pocos atacantes rezagados:

<sup>34</sup> Véase “Montaje escénico en *El asalto de Mástrique*”, en *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Tamesis, London, 1988, pp. 63-70, donde se pone de relieve la pericia de Lope para dotar a su comedia de una dimensión espectacular por medio de distintas técnicas de montaje y representación.



de pólvora y de polvo” (III, vv. 1976-1977) denota una experiencia pavorosa que Lope de Figueroa no expresa en términos literales, quizás porque trastorna las leyes de la naturaleza. De ahí que el maestro de campo compare con “ángeles” a las víctimas de la contramina en su ascenso por los aires, mientras niega, asimismo, la condición humana de la invisible “gente de Mastrique”, por su parte equiparada a criaturas diabólicas (“son diablos, son infiernos, no son hombres”)<sup>36</sup>.

Cabe observar que la imaginaria aquí empleada por Figueroa apunta a una mezcla de espanto y comicidad, cuyo efecto *grotesco* es una marca recurrente en el personaje: cuando un balazo deja tuerto a don Pedro de Toledo, Figueroa nota por ejemplo que la circunstancia es venturosa, pues le permitirá al herido afinar la puntería (III, vv. 1953-1955)<sup>37</sup>. Por medio de esta clase de comentarios, la exposición a los sangrientos azares del combate da lugar a chistes más o menos macabros, pero sin que de ello resulte una trivialización del esfuerzo heroico. Para Figueroa el heroísmo se traduce más bien en una actitud lúdica y festiva ante los horrores bélicos, la cual establece además un nuevo lugar de encuentro entre el curtido oficial y los soldados rasos. De hecho, Marcela y Alonso remedan antes el talante humorístico de Figueroa cuando tildan metafóricamente los proyectiles enemigos de “granizo de plomo”, “confites de Marte” o “ruiseñores de plomo” (III, vv. 1890, 1894 y 1898).

Según la visión de Lope, es como si, a pesar de su violencia devastadora, la guerra se situara a veces en un tiempo carnavalesco, propicio –en virtud de su misma excepcionalidad– a la burla, la desmitificación de la muerte y la adopción de una perspectiva inédita de las cosas. En este paréntesis lleno de intensidad

<sup>36</sup> La equiparación responde a las tópicas asociaciones infernales de la pólvora y las armas de fuego, de las que se hace eco Cervantes en el discurso de Don Quijote sobre las armas y las letras (*Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, t. 1, cap. 38, p. 448). Para el lugar común en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto y en *Paradise lost* de John Milton, puede consultarse a MICHAEL MURRIN, *History and warfare in Renaissance epic*, The University of Chicago Press, 1994, pp. 123-137. En cuanto a esta intervención de Figueroa, ARATA repara en la conexión que Lope, y después otros autores, establecen entre el maese de campo y el más allá; véase “Pedro Crespo y la pata coja de Lope de Figueroa”, pp. 8-9.

<sup>37</sup> Sobre la categoría de lo grotesco, véase el clásico estudio de WOLFGANG KAYSER (originalmente publicado en 1957), *The grotesque in art and literature*, tr. U. Weisstein, Columbia University Press, New York, 1981, pp. 179-187.

se atempera el rigor de las jerarquías; lo alto y lo bajo se aproximan nutriéndose mutuamente, de modo que la participación de los jefes en la corporalidad de las tropas –ejemplificada también por la “encarnación” de Farnesio o, en un registro temático muy distinto, por las incursiones picarescas de Figueroa– provoca inversamente entre los soldados un movimiento de atracción hacia sus superiores. El combatiente de a pie puede así entrar en una órbita de valores normalmente monopolizada por individuos de linaje noble, pero que ahora le resulta accesible gracias a las virtudes cohesivas e igualitarias atribuidas a la guerra<sup>38</sup>.

Más solemnemente, Farnesio formula principios parecidos en dos intervenciones bastante próximas de la jornada tercera. Una tiene lugar cuando, aquejado ya de su enfermedad y al borde del delirio, el general lanza súbitamente una invocación a la Guerra (“¿Guerra, quien te inventó?”, III, v. 2531), cuya imagen personificada parece responderle como si el personaje asistiera a un experiencia paranormal. En el diálogo que sigue, enmarcado en un soneto, la guerra defiende su propia justicia si se recurre a ella “con la razón” (III, v. 2535), y Farnesio confirma los argumentos de su interlocutora repudiando a quienes la desacreditan:

Quien de tus asperezas se disgusta,  
ni tiene honor, ni tu laurel codicia.

A continuación, la Guerra apostilla:

Así es verdad, que mi triunfal milicia  
dio a humildes frentes mi corona augusta  
(III, vv. 2535-2538)<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Podría recordarse que SHAKESPEARE expresa concepciones similares en *Henry V*, durante la famosa arenga pronunciada antes de la batalla de Agincourt. Aquí el Rey destaca su fraternidad con hombres de linaje muy inferior al suyo, pero que “ennoblecerán su condición” al luchar junto a él: “We few, we happy few, we band of brothers / For he today who sheds their blood with me / Shall be my brother; be he ne’er so vile / This day shall gentle his condition” (IV, 3, vv. 61-63). La cita corresponde a la edición de A.R. Humphreys, *New Penguin Shakespeare*, London, 1968.

<sup>39</sup> El soneto incluye seguramente convenciones típicas de la poesía visionaria, aunque el diálogo de Farnesio con una personificación alegórica parece motivado por la extraña enfermedad; de hecho, Farnesio entra en un estado delirante inmediatamente después de invocar a la Guerra. LOFTIS sugiere que aquí Farnesio parece cuestionar momentáneamente la justicia

La facultad única de coronar las “humildes frentes”, otorgando nobleza a los soldados rasos sin importar cuán bajo sea su origen, se reitera en la segunda intervención de Farnesio –un nuevo soneto que puede verse como un complemento del anterior. Sus destinatarios son ahora las tropas prestas a lanzar el ataque definitivo sobre Maastricht:

La fama os llevará con presto vuelo  
de todo olvido temporal distinto,  
de donde vuestros nombres, consagrados  
a la inmortalidad, vivan honrados

(III, vv. 2719-2722).

Esta arenga ocurre justo después de que Alonso se arroje al interior de Maastricht desde el torreón de la muralla y arrastre a sus compañeros, en tanto que Farnesio –todavía convaleciente– no puede sino contemplar los sucesos a distancia. Durante el desenlace de la comedia el protagonismo heroico tiende pues a inclinarse hacia los elementos inferiores del ejército, toda vez que el general depende de sus subordinados en los momentos cruciales<sup>40</sup>. Es importante, sin embargo, matizar que aquí no se

de la guerra y lamenta las graves consecuencias humanas del cerco, si bien finalmente “da a sus escrúpulos la respuesta que se espera de un soldado: la guerra es justa y él seguirá cumpliendo su deber” (*Renaissance drama in England and Spain*, p. 58). Pese a las dudas iniciales de Farnesio, no creo sin embargo que el fragmento exprese velados reparos contra la violencia bélica.

<sup>40</sup> En la noche del 28 al 29 de junio, las tropas de Farnesio habían llegado al exterior de Maastricht; al practicar un orificio en la muralla, vieron con sorpresa que los fatigados defensores había descuidado sus posiciones (VAN DER ESSEN, t. 2, p. 183). En el subsiguiente ataque, VÁZQUEZ destaca el papel del soldado Alonso –hasta entonces inédito en la crónica: “Cúpole estar en un reducto a un soldado español que se llamaba Alonso García Ramón, natural de Cuenca, de la compañía del capitán Alonso de Perea, ejecutando esta orden; hízolo con mucha puntualidad y vigilancia... hasta que volvió... a tiempo que pudiese hacer el efecto que se deseaba, que era tener a los rebeldes necesitados de sueño y en arma, para que cogiéndolos a la mañana fatigados, al tiempo de gozar el sabroso sueño del alba, dar sobre ellos; y en siendo de día tuvo tan buen conocimiento este Alonso García, que sin aguardar orden ninguna, 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 al mismo tiempos se arrojó del 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” (*Los sucesos de Flandes y Francia*, 72, p. 214).

trata de una dependencia surgida de la complejidad funcional del ejército y del liderazgo militar –conforme a la visión profesional de un Vázquez–, sino resultante de una conexión más primordial y emotiva que estrictamente técnica. De ella brota en nuestra obra la imagen de un ejército fraterno, cuya solidaridad fusiona a personajes de distintas capas sociales en el mismo *pathos* bélico<sup>41</sup>.

De acuerdo con el concepto principalmente desarrollado a partir de Victor Turner, la gestación de dicha imagen podría entenderse a la luz de lo que el antropólogo británico denomina *communitas* –un principio relacional que se caracteriza por la comunicación plena e inmediata entre diversas personas. En la emergencia de los lazos solidarios propios de la *communitas* interviene típicamente, según Turner, una situación de *liminalidad*, es decir, la experiencia de vivir en un estado de transición. Su naturaleza extraordinaria permite el alumbramiento de un espíritu colectivo en el cual convergen los impulsos de cada participante, sin que por ello ninguno tenga que renunciar a sus peculiaridades distintivas. Éstas, no obstante, se agilizan y enriquecen, abriéndose a posibilidades nuevas y liberando a los componentes de la *communitas* de las constricciones impuestas por la *estructura social* previamente vigente, con sus roles inflexibles y prefijados. Al superarlos, la *communitas* se experimenta a sí misma dentro de una corriente espontánea y gozosa de actuación que estrecha la camaradería<sup>42</sup>.

En *El asalto de Mastroque*, la guerra, tal y como la imagina Lope, ofrece un tipo de escenario liminar propicio para una reconfiguración menos estructurada de las relaciones humanas

<sup>41</sup> Discrepo por tanto con WALTER COHEN cuando afirma que en *El asalto de Mastroque* se enfatiza sobre todo la unidad interna de la clase representada por los altos oficiales; tampoco coincido con su idea de que Farnesio resulta magnificado a expensas de los soldados. Véase *Drama of a Nation: Public theater in Renaissance England and Spain*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 224 y 227.

<sup>42</sup> VICTOR TURNER desarrolla el concepto de *communitas* en varios trabajos. Véase sobre todo *The ritual process: Structure and anti-structure*, Cornell University Press, Ithaca, 1977, pp. 111-113 (publicado por primera vez en 1967); *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, pp. 23-59 y 231-271; *From ritual to theater: The human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982, pp. 20-60. Para una contextualización antropológica, filosófica y sociológica del término, véase EDITH TURNER, “Rites of Communitas”, en <http://www.routledge-ny.com/ref/religionandsociety/rites/communitas.pdf>.

y para el desarrollo del flujo unitario característico de la *communitas*. Es un evento localizado en los márgenes de las divisiones sociales rutinarias, y cuya excepcionalidad no sólo quita rigidez a las funciones establecidas sino también favorece espontáneamente su intercambio. De ahí que, al liderar heroicamente la conquista de Maastrich, Alonso revierta por completo su egoísmo picaresco y sus brotes iniciales de insumisión. La comedia sugiere que esas posibilidades de transformación no existirían en el mundo habitual, ni para Alonso ni para otros personajes. Sobre todo, vale aquí la pena recordar lo que hemos dicho sobre Farnesio, porque su proceso de convergencia y comunión con los soldados lleva consigo un marcado debilitamiento de los hábitos calculadores asociados en principio al mando del ejército. Desde la escena en la que Farnesio trata infructuosamente de contener el ataque sobre Maastricht y se contagia de la euforia colectiva, las relaciones entre el general y los soldados se hacen cada vez más cordiales, compartiendo con ellos alegrías y sufrimientos.

Resulta por supuesto obvio que la construcción de la imagen comunitaria efectuada por Lope de Vega es una operación artística fuertemente ideologizada, entre otros motivos porque el énfasis en la fraternidad de los sitiadores lleva consigo la cosificación de un enemigo carente, a la inversa, de entidad física e incluso de rostro humano. Así, contrariamente a algunos testimonios de la época, la comedia nunca ofrece el menor atisbo de la participación de niños y mujeres –incluyendo las monjas del monasterio de San Gervasio– en la defensa de la ciudad, y también guarda silencio sobre el alcance generalizado de los abusos cometidos durante la toma y el saqueo<sup>43</sup>. En referencia a la última circunstancia, el texto de Lope se limita a mostrar a Farnesio ordenando que “cesen / las crueldades comenzadas” (III, vv. 2753-2754) por las tropas extranjeras, después de que Alonso le recuerde la deuda que el caudillo ha contraído con los soldados españoles:

¿No hemos de cobrar, señor,  
esta sangre que nos falta?  
Da premio a los españoles,  
pues les debes esta hazaña

(III, vv. 2745-2752).

<sup>43</sup> Sobre la colaboración en la defensa de sectores muy heterogéneos de la población, véase VAN DER ESSEN (t. 2, p. 162), quien también se detiene en los horrores de la conquista y el saqueo (t. 2, pp. 184-185).

Farnesio cumple su promesa; agradecido y humilde, determina que “toda la nación de España” –es decir, el contingente de esa nación– “del saco goce”:

...Pues cuando tan pobre estaba  
me dio el oro que tenía,  
que aun ésta es pequeña paga  
(III, vv. 2756-2760)<sup>44</sup>.

El pasaje desarrolla el motivo del intercambio económico introducido en la jornada segunda, pero Farnesio reconoce ahora que el comportamiento de los soldados españoles ha excedido con creces el estricto *quid pro quo* de un simple contrato verbal, hasta llegar a extremos inusuales de desprendimiento. Ello contrasta con la violencia real de la situación y soslaya las atrocidades perpetradas el 29 de junio. “Fue un día de juicio, y tan grande la mortandad, que ponía admiración”, escribe el normalmente comedido Vázquez, agregando que durante la desbandada general ese día perecieron junto al río Mosa o ahogados en él más de doce mil vecinos, entre los cuales se veían “muchas madres con sus tiernos hijuelos en los brazos”. Vázquez precisa cómo las tropas, enfurecidas por “la memoria de los trabajos que habían pasado en el largo y prolijo sitio con muerte de tantos amigos”, degollaban o arcabuceaban a quienes se interponían en su camino, y entre otras escenas horripilantes comenta el asesinato de mujeres que habían participado en la defensa (72, p. 215)<sup>45</sup>.

La simple alusión en la comedia a cualquiera de estos episodios perturbadores habría dado una naturaleza fundamentalmente beligerante a los vínculos de camaradería forjados en el

<sup>44</sup> Ya hemos apuntado cómo Farnesio no pudo intervenir en estos momentos debido a su enfermedad. El que en la comedia Alonso le pida a su general que ordene a Gonzaga favorecer a los españoles (III, vv. 2746-2747) parece aludir a la rivalidad entre Gonzaga y el conde Pierre-Ernest Mansfelt, quienes se disputaron el poder en ausencia de Farnesio. Como señala VAN DER ESSEN (t. 2, p. 185), el joven y ambicioso Gonzaga era muy apreciado por las tropas de nacionalidad española, reacias a reconocer la autoridad del veterano Mansfelt, antiguo servidor de Carlos V.

<sup>45</sup> Al referir el saqueo, Vázquez adopta excepcionalmente un tono religioso que interpreta los excesos como un castigo divino. No faltan las anécdotas milagrosas, como la de una mujer “luterana” que cuando se burlaba de otra católica por rezar el rosario “una bala de artillería le dio en los pechos y la hizo mil pedazos”, en tanto que la otra mujer “quedó libre y sana”. Y añade: “Otros muchos herejes murieron dentro de Mastriq, pagando las ofensas que hicieron a Nuestro Señor” (72, p. 216).

ejército sitiador. En tal caso la cohesión de soldados y oficiales se cimentaría no ya sólo en la oposición, sino en el odio mortal al enemigo, poniendo de relieve la sublimación ideológica latente en la imagen propuesta por Lope. Es una de las razones por las que el dramaturgo se esfuerza por borrar de la escena la humanidad de los habitantes de Maastricht, ya que su presencia –por no hablar de la representación de su castigo– realzaría la verdadera dualidad de la guerra como actividad conducente al exterminio de *los otros*. Con todo, es importante recalcar que la práctica desaparición del enemigo como agente dramático no implica que la *communitas* marcial del *Asalto de Maastrique* se postule a la manera de un grupo completamente integrador. De hecho, también en el ámbito de los soldados de Farnesio rige un principio de exclusión, manifestado en el subargumento cómico. Aquí el excluido es el extranjero, es decir, el que, por no pertenecer a la “nación de España” –y adolecer en consecuencia de hombría, bravura y generosidad– se convierte automáticamente, como el tudesco Bisanzón, en una figura irrisoria, marginada de la reciprocidad heroica y del reparto de bienes materiales o simbólicos.

Así pues, Lope transfiere a su visión del ejército el *pathos* y varios principios fundamentales de la idea de *communitas*, pero restringe la universalidad de esa idea al conferirle un sentido estrictamente nacionalista. Si en *El asalto de Maastrique*, el núcleo español de las tropas deviene el símbolo de una nación que trasciende las divisiones jerárquicas, el mismo grupo se define también por la beligerancia y el desprecio frente al extranjero. La guerra tiene un papel determinante en esta doble proyección, pues por una parte impulsa la cohesión social de los combatientes, mientras que por otra alienta en ellos la creencia de representar en su versión más depurada las virtudes que ponen a España sobre las demás naciones. En línea con varias comedias flamencas de Lope, *El asalto de Maastrique* no se limita únicamente a ser la conmemoración dramática de una efeméride militar. Rebasando el recuerdo de un acontecimiento específico, lo que el dramaturgo celebra sobre todo es la construcción por medio de la guerra de un espíritu colectivo y localista al mismo tiempo. La coexistencia de ambos aspectos –el flujo solidario y espontáneo de la *communitas* al lado de una imagen tópica y sectaria de la identidad nacional– quizás explique las reacciones ambiguas que la comedia puede producir en el público de nuestro tiempo.

JORGE CHECA

University of California, Santa Barbara