

6-1998

La refundación en el teatro español del siglo XX: Lope de Vega y Alfonso Sastre

Patricia Traperó Llobera
Universitat de les Illes Balears

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Traperó Llobera, Patricia. (1998) "La refundación en el teatro español del siglo XX: Lope de Vega y Alfonso Sastre," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 13-14, pp. 199-216.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

8

LA REFUNDICIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX. LOPE DE VEGA Y ALFONSO SASTRE

Patricia TRAPERO LLOBERA
(Universitat de les Illes Balears)

Existe en la historia de la literatura dramática una serie de obras que surgen como consecuencia de la remodelación o manipulación textual de una pieza anterior. Son modalidades dramatúrgicas consistentes en la elaboración de materiales previos y diversos, este tipo de obras encajan en lo que se ha dado en llamar “refundiciones”.

Sin duda alguna es el Siglo de Oro español -y en general las obras llamadas “clásicas”- el periodo cronológico en el cual se observa una gran cantidad de elaboraciones de obras ya existentes siendo la manifestación de una conciencia estética respecto al concepto de la originalidad y el bagaje cultural común a la humanidad. En algún caso, el mecanismo de la refundición ha llevado a considerar a los autores como meros transformadores de obras de autores coetáneos -es el caso de Agustín Moreto- e incluso confiriendo a su producción dramática unas valoraciones negativas y parciales obviando la tarea que supone el manipular (en el sentido más amplio del concepto) una pieza dramática o no dramática para convertirla en otra distinta.

Sin embargo, el concepto de refundición no debe considerarse como privativo de épocas en que no existe lo que en la actualidad llamaríamos “derechos de autor” y, por tanto, en que no existirían mecanismos legales para poder controlar el plagio en las distintas disciplinas artísticas. Bien al contrario, las manipulaciones textuales en el teatro han sido utilizadas habitualmente como mecanismo de evolución en las visiones que de una misma obra puedan tener autores o grupos y, por tanto, el poder constatar cómo se producen lecturas diversas de una realidad textual. Así, son ejemplares las adaptaciones que hiciera, entre otros muchos autores, Bertolt Brecht de las piezas de teatro isabelinas, sólo por mencionar un paradigma en las técnicas de la refundición.

Es justamente con este ejemplo con el que deseamos comenzar a reflexionar sobre términos que frecuentemente aparecen en los textos teatrales, que pueden ser

asimilados a técnicas de manipulación textual (en el sentido positivo del vocablo) y que precisan de una catalogación ,no tanto para establecer nuevas categorías textuales sino para poder precisar cuáles son las técnicas de escritura dramática posible y, de este modo, poder contemplar la Historia del Teatro , español en nuestro caso, como una seriación de tipologías dramáticas. En definitiva contemplar las seriaciones textuales como técnicas y estructuras que no tienen por qué coincidir con las visiones tan excesivamente taxonómicas que conducen en muchos casos a una división cíclica aparentemente inamovible.

Y hemos mencionado una acepción, que es la de adaptación. Veamos algunos ejemplos de términos relacionables conceptualmente con algunos mecanismos de la refundición. Para ello haremos referencia a un grupo de obras cuya base son piezas del teatro español del siglo de oro en su mayor parte. Unas, solicitadas a autores (poetas, prosistas o filólogos) por la Compañía Nacional de Teatro Clásico como texto básico para algunos de sus montajes. Otras, refundidas por dos autores con finalidades específicas. Nuestro punto de partida son ocho de las obras que ha representado la Compañía Nacional de Teatro Clásico española:

* *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, adaptación de Claudio Rodríguez.

* *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, versión de Francisco Nieva.

* *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, versión de Francisco Rico.

* *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina, adaptación de Francisco Ayala.

* *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, revisión de texto de Rafael Pérez Sierra.

* *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, adaptación de José Manuel Caballero Bonald.

* *No puede ser... el guardar una mujer* de Agustín Moreto, en versión de Alonso de Santos.

* *La Celestina* de Fernando de Rojas, adaptación de Gonzalo Torrente Ballester.

Encontramos en estos ocho textos ya delimitadas diferentes formas de manipulación textual: la adaptación , la versión de alguien, la revisión de texto y la “en versión de”. Hipotéticamente podemos definir la adaptación como un trabajo de cambio textual para una sincronía determinada (bien social, histórica o escénica), la revisión de texto parece una manera de hacer más comprensible la pieza al público que la está escuchando y a los actores que la van a interpretar, habitualmente se concentran en cambios léxicos o estructuras lingüístico-semánticas que no tienen vigencia en la actualidad. Esta acepción se asemeja a la de “versión de”. Finalmente, hallamos el término “en versión de” que connotaría un nuevo planteamiento dramático por parte del refundidor sin modificar excesivamente el texto original.

Así, hallamos dos mecanismos básicos: uno, el de cambios textuales centrados en el hecho de favorecer la comprensión del contenido de las obras, otro, cuya base es la modificación externa de la estructura dramática original con distintas finalidades según

los propósitos del nuevo autor (histórico-políticos, sociales, personales...). Estas ideas a menudo son expresadas en los propios textos, donde podemos leer afirmaciones como las siguientes:

En mi adaptación de la comedia he procurado aligerar algunos interminables y prolijos parlamentos más bien abrumadores para un oído actual y cuya reducción no afecta en absoluto al carácter del discurso. También he suprimido ciertos referentes de índole barroca que hoy resultan excesivamente inoperantes. He respetado con todo rigor el despliegue métrico y estrófico de los versos, y, por último, he intentado esclarecer algunas marañas del texto que, a veces, el propio Tirso parecía tener dificultades en desenredar. Pienso que si no me he equivocado ha sido porque he tenido muy en cuenta los sabios consejos escénicos de Adolfo Marsillach.¹

En este punto estoy dispuesto a tranquilizar a todos los que desean saber lo que compran, asegurándoles que, después de realizado este trabajo, deberá resultar difícil aún para un espectador que se haya tomado la molestia de leer la obra antes de asistir a su representación, advertir los retoques, además de recordarles...que las alteraciones y las faltas pueden estar en el texto que ha llegado hasta nosotros, y que en este caso las enmiendas son más bien restituciones ... *Creo en todo caso, que el objetivo de una versión debe consistir en aclarar al espectador todo aquello que el paso del tiempo haya, como en una pintura, oscurecido o borrado, lo que no significa, en este caso concreto, convertir la noche en día.*²

Frente a una obra clásica cabe adoptar, a la hora de ofrecerla al lector moderno, una postura de arqueológica erudición, haciendo de ella una edición crítica... pero cuando se desea preparar una representación teatral de la pieza, donde no pueden tener cabida explicaciones al margen, se correría el riesgo de incomprensión de estos detalles y rasgos por parte del espectador si no la acercase al público actual mediante retoques oportunos que le devuelvan su lozanía y vivacidad, aunque -eso sí- sin alterar para nada la intención del autor... En el caso presente, y de acuerdo con mi personal criterio, esta labor ha quedado reducida al mínimo indispensable. Por lo pronto, se ha respetado escrupulosamente la estructura de la obra, según el dramaturgo la dio a conocer en su día. En cuanto a las particularidades problemáticas, se hallaban en dos áreas principales... la de

¹ *Don Gil de las Calzas Verdes*, Colección textos de teatro clásico 14. Cía Nacional de Teatro Clásico. Ministerio de Cultura, Madrid 1994: 8.

² *El médico de su honra*, Colección de textos de teatro clásico 15. Cía Nacional de Teatro Clásico Ministerio de Cultura, Madrid 1994: 8. La cursiva es nuestra.

los contextos histórico-sociales y el área de la semántica... ha sido indispensable someterlo a algunos retaceos, remiendos y zurcidos... pero en momento alguno se han hecho de su tejido las mangas y capirotos que con demasiada frecuencia suelen perpetrarse a expensas de nuestros autores clásicos.³

Por lo pronto, existen en todos los países civilizados grupos empeñados, unas veces, en su representación entera, otras en su adaptación a los gustos y al pensamiento modernos. La "adaptación" es un procedimiento vigente, aunque no uniforme. Unas veces consiste sólo en abreviar un espectáculo cuya duración original excedería el tiempo hoy acostumbrado, otras, no sólo reducen tiempos, sino que modernizan el lenguaje. Y queda todavía un tercer modo, que es el de reescribir la obra, conservando de ella el argumento y los personajes, cambiando el espíritu, porque los mismos materiales que significaron algo para los hombres de antaño, pueden servir a los de hogaño como portadores de significaciones distintas. Giraudoux tituló una de sus obras más famosas "Anfitrión 38" por ser ése el número de versiones conocidas del famoso y divertido adulterio jupiterino. Y no hace falta referirse al número de Donjuanes conocidos, o de Edipos, o de Ifigenias.⁴

Pensamos que las palabras de Gonzalo Torrente Ballester en el prólogo a su adaptación de *La Celestina* resume y condensa de manera extraordinaria las distintas posibilidades del concepto de "adaptación" de un texto teatral. Posibilidades que se multiplican por cada una de las piezas adaptadas.

Y vamos a tratar de dos de ellas: *Numancia* de Rafael Alberti en sus dos textos, el de 1937 y 1943 y *Asalto a una ciudad* de Alfonso Sastre, escrita en 1971. Las dos tienen puntos en común ya que son trabajos sobre textos previos de autores del nuestro Siglo de Oro (*La destrucción de Numancia* de Cervantes y *La famosa tragicomedia del asalto de Mástrique por el príncipe de Parma* de Lope de Vega) y también un argumento común por tratar ambas del asedio a una ciudad, Numancia y Mástrique respectivamente, con las connotaciones militaristas, imperiales y devastadoras de una guerra sin sentido.⁵ Sin embargo, ambas se distancian en las circunstancias históricas del momento de su producción, mucho más evidente en el caso de Rafael Alberti.

³ *El Vergonzoso en Palacio*, Colección de textos de teatro clásico 7. Cía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, Madrid 1989: 13-14.

⁴ *La Celestina*, Colección de textos de teatro clásico 5. Cía Nacional de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, Madrid 1988: 3-4. La cursiva es nuestra.

⁵ Nuestro análisis se centrará en el texto de Alfonso Sastre, las dos producciones de Alberti precisan de un análisis histórico que excedería las páginas de este trabajo, así se hará referencia a ella en los momentos precisos. Sí nos interesa, sin embargo, remarcar el concepto que Alberti tiene de sus dos piezas

El autor gaditano compone su primera *Numancia* para ser estrenada en Madrid, en 1937 en plena guerra civil española, cuando la capital se encontraba cercada por las tropas del ejército nacional y sus aliados y los soldados del ejército popular intentaban mantener un asedio continuo. La traslación del tema histórico numantino es, pues, evidente y así lo manifiesta el autor que subtitula a su obra “adaptación y versión actualizada de *La destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes”,⁶ igualmente expresa el paralelismo de situaciones en el prólogo escrito en noviembre de 1937:

La presente edición de “La Numancia” de Cervantes, no es fiel, erudita, del investigador meticoloso y, por otra parte, respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una “adaptación y versión actualizada”, con miras a representarse en un teatro de Madrid... a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes... Los soldados de nuestro ejército popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien sabrán apreciar, estoy seguro, *lo que esta representación significa, lo que tiene de trascendente e histórica... Sí, adaptación y versión actualizada, de circunstancias*, pero como las actuales son las más grandes y difíciles por que atraviesa la historia de España, creo que Cervantes, poeta y militar, se hubiera sentido orgulloso de asistir a la representación de su tragedia en el viejo Teatro de la Zarzuela de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas.

De este modo, contemplamos una adaptación asimilada a circunstancias históricas semejantes o asimilables a las narradas por el argumento original. Así el texto tiene unos mecanismos de transmisión específicos: un emisor y un receptor concretos, el argumento es simultáneo a la historia y podría considerarse, en último extremo, como un texto del que se ha dado en llamar “teatro de combatientes” con unos fines ideológicos determinados. Y así lo demuestran algunos cambios que se producen con respecto al original como es el sugerir al espectador la traslación histórica que se produce en los versos, contemporaneizándolos, así como la personificación de la geografía española que adquiere una categoría simbólica más propia de los áutos sacramentales que de las tragedias.

Sin embargo, hallamos otro concepto en la versión estrenada en Montevideo en 1943 donde leemos que es una “versión modernizada” de la tragedia cervantina. En el prólogo a esta segunda versión, Alberti la concentra en los mecanismos emocionales del argumento, dado que fue representada, en el exilio, por la actriz Margarita Xirgu. La pieza es transformada en un texto donde se suprimen los elementos estrictamente bélicos que sí contemplaba la versión del Teatro de la Zarzuela (Teatro de Arte y Propaganda del Estado) para ser trasmutados en elementos sensibles a un pueblo

⁶ *Numancia*, Rafael Alberti. Ediciones Turner, Madrid 1975: 7-9.

español que vivía a distancia el devenir histórico de su país. El mecanismo recordatorio e ideológico sigue, pues, existiendo en el autor refundidor:

Me atreví a poner entonces en boca de España dos octavas más, siguiendo siempre con el pensamiento de Cervantes sobre el porvenir, intercalando en ellas algunos versos suyos. En fin, la idea de sacar La Fama con el libro de la Historia, que España cierra, después de haber rubricado en él la promesa de vengar a sus muertos, es mía también.⁷

El caso de la obra de Alfonso Sastre es distinto. Si Alberti nos habla de versión actualizada y modernizada casi en los términos conceptuales de Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Sastre se referirá a su trabajo como de “refundición libre” y, posteriormente se autodenominará como re-escritor.⁸ De hecho, en la cubierta del libro aparece el nombre de dos autores: Lope de Vega y Alfonso Sastre.

Si analizamos exteriormente los dos argumentos de las piezas, el de Lope y el de Sastre, observamos cómo no se producen cambios apenas ya que este último ha aprovechado prácticamente todos los momentos e incluso los versos (que modifica mínimamente) de Lope. Asimismo hace hincapié en la no reducción de personajes y en el mantenimiento del espíritu antimilitarista que detecta en nuestro autor del siglo de oro, afirmación con la que no estamos absolutamente de acuerdo. Procedamos a la comparación:⁹

LOPE DE VEGA

Alonso García, soldado, pronuncia un panegírico sobre la peor desgracia de la guerra, que no es la violencia o la destrucción, sino el hambre del soldado. Se le une Añasco quien cree que la guerra es una invención diabólica, a pesar de eso parece creer que no debe quejarse un

ALFONSO SASTRE

Escena 1. Alonso García se queja del rigor de la guerra, terrible no por sus consecuencias devastadoras físicas, sino por el hambre que pasan los soldados. Se le une Añasco, soldado, que reniega de la guerra, invención diabólica. Se produce un diálogo entre ellos en que se hace

⁷ *Numancia*, Rafael Alberti. Ediciones Turner, Madrid 1975: 81.

⁸ Utilizamos el texto *Asalto a una ciudad*, Hiru teatro, 15, Bilbao 1991. Ya en una de las notas que aparecen en la obra, sastre comenta que el “trabajo ha sido realizado sobre el texto contenido en el Tomo CCXXV de la Biblioteca de Autores Españoles, que corresponde al tomo XXVII de las *Obras de Lope de Vega*”. Nosotros utilizamos para la comparación el mismo texto.

⁹ Elaboramos la comparación de manera lineal y siguiendo el argumento. A continuación señalamos las diferencias sustanciales entre ambos textos.

español, Alonso justifica la “necesidad” de comer. Se produce la primera comparación del duque de Parma con Alejandro Magno. El hambre sustituye al valor. Campuzano, otro soldado, se les une y comenta que se van a reunir los jefes superiores del ejército español. Se produce un cambio en la dirección de la acción al verse cómo entran los distintos jefes en la tienda. Los soldados comentan las personalidades de la gente que va entrando en la tienda del duque de Parma: Alonso dice que no creen que hable de su paga ni de las penurias que pasa la soldadesca: el hambre del soldado versus el consejo de los poderosos. Se sospecha que se intenta una hazaña bélica.

Mientras, llega Marcela, novia de Alonso que le ha acompañado hasta Flandes. Recrimina al soldado el hecho de que coquetea con las nativas, está celosa. Marcela le amenaza con irse con otro al tiempo que utiliza el recurso femenino del llanto para intentar convencerlo. Añasco intenta reconciliarlos pero se cambia la acción al salir los jefes de la tienda en que estaban reunidos, los soldados escuchan. Habla el de Parma y plantea el asalto a Matrique como mecanismo de entretenimiento para atajar una posible revuelta, dada la penosa situación de las tropas. Por las respuestas dadas parece que está claro que no hay quien niega una propuesta del de Parma. A partir de aquí se plantea la estrategia militar a seguir para el asalto a Matrique.

Añasco cree que, probablemente, se haya tratado de la paga. Alonso decide desertar y se plantea la cuestión de porqué ha venido a la guerra. Marcela está de acuerdo en desertar con Alonso, Añasco intenta detenerlos hasta saber intenciones. Ejercicio de dos voces de quejas sociales de descompensación social (Marcela) y de

referencia al anterior asalto a Amberes. Alonso sigue quejándose, Añasco lo piensa pero no lo dice. Descontento generalizado de la soldadesca. Alonso hace una relación en la que justifica la necesidad de comer, es replicado por Añasco quien pone como ejemplo a Alejandro Farnesio. Alonso cree que ha de producirse un nuevo asalto a una fortaleza. Aparece Campuzano que va a convocar al consejo, produciéndose una relación de los asistentes y explicándose sintetizadamente las virtudes de cada uno de ellos.

Añasco piensa que en realidad se acerca la hora de tener qué comer. Los soldados Tapia y Soto, muy escépticos, desean ya licenciarse por el maltrato que reciben, desean desertar. Campuzano pronostica que pronto tendrá lugar una hazaña.

Aparece Marcela, vestida de soldado. Recrimina a Alonso que se vaya con todas las mujeres que encuentra, especialmente con Aynora. Está celosa y así lo comenta. Riña por cuestión de celos, Marcela amenaza con irse con otro y pone en práctica su táctica femenina de llorar. Alonso se discute con ella, aunque Añasco y Campuzano intentan reconciliarlos. Se produce un cambio en la acción ya que se empiezan a acercar los grandes a la tienda.

Escena 2. Parma es consciente de la precariedad de las tropas y decide evitar amotinamientos con una gran hazaña, el asalto a Matrique. Todos aprueban la decisión a pesar de la dificultad de la misma. Parma diseña el plan de ataque a la ciudad, pronosticando don Lope, una sangría mayor que la de Amberes (siempre referencia histórica).

Escena 3. Los jefes salen de la tienda. Los soldados lo comentan y Alonso sintetiza la

la guerra (Alonso). Han convencido a los demás, de manera que, en cierta medida se confirma la revuelta temida por el de Parma. Se rompe la acción de nuevo al sonar las trompetas al tiempo que se quejan los soldados: hay un cambio en las perspectivas y se frustra la desertión.

El capitán Castro arenga a las tropas y les comunica la decisión de asaltar Mastrique para conseguir dinero con que pagar a las tropas, también comenta que los flamencos roban territorios a la corona de España. Todos los soldados se alegran, siendo su portavoz Añasco: todos aclaman a Farnesio.

Entran Bisanzón y Aynora, éste está celoso y se queja de la ausencia de su amada. Aynora siempre responde con argucias de mujer ante la escena de celos que se produce ante la posibilidad de que ésta se vaya con un español. Aynora se queja de la falta de alimento y envía a su enamorado en busca de comida. Aynora justifica la importancia de la mujer para el hombre, tras comentar cómo el hambre agudiza el ingenio, consigue que Bisanzón se vaya, entonces Aynora expone su situación personal.

Aparece Marcela vestida de soldado y ve a su rival sentimental, ésta ve “a un español” y se trastorna, se dirige hacia el supuesto soldado y coquetea con él. Aparece Bisanzón y se enfrenta con Marcela que no sabe salir del apuro, la situación se salva por la llegada del de Parma

Los españoles llegan al castillo, son rechazados pero, finalmente al apostar cañones se rinde el alcaide del mismo: será el cuartel general del de Parma. Marcela aprovecha la ocasión para deshacerse de Bisanzón al plantear al duque un equivoco

guerra en el soldado. Quiere desertar con Marcela, todos los soldados están dispuesto a ello, se produce un toque de alarma y se frustra la desertión.

El capitán Castro arenga a las tropas y les comunica la decisión de asaltar Mastrique para conseguir dinero con que pagar a las tropas, también comenta que los flamencos roban territorios a la corona de España. Todos los soldados se alegran, siendo su portavoz Añasco: todos aclaman a Farnesio.

Aparece Marcela vestida de soldado y ve a su rival sentimental, ésta ve “a un español” y se trastorna, se dirige hacia el supuesto soldado y coquetea con él. Aparece Bisanzón y se enfrenta con Marcela que no sabe salir del apuro, la situación se salva por la llegada del de Parma

Parece que Marcela solicita una audiencia al duque para deshacerse de Bisanzón al plantear un equivoco del comportamiento de éste para con Aynora, se completa con la confusión que provoca el propio Bisanzón, que es castigado. Don Lope se encapricha de la flamenca y Marcela aprovecha para librarse también de ella, d. Lope la recompensa con una cadena y la abraza. Alonso entra en ese momento y siente celos de Marcela. Al ver la cadena de oro, cambia de parecer ya que no ha conseguido nada en el botín del castillo: se reconcilia con Marcela en un final un tanto ficticio, de trabalenguas y con una posible infidelidad por parte de Marcela.

del comportamiento de éste para con Aynora, se completa con la confusión que provoca el propio Bisanzón, que es castigado. Don Lope se encapricha de la flamenca y Marcela aprovecha para librarse también de ella, d. Lope la recompensa con una cadena y la abraza. Alonso entra en ese momento y siente celos de Marcela. Al ver la cadena de oro, cambia de parecer ya que no ha conseguido nada en el botín del castillo: se reconcilia con Marcela en un final un tanto ficticio, de trabalenguas y con una posible infidelidad por parte de Marcela.

En este primer acto/ primera parte de cada una de las obras apreciamos una similitud argumental básica que hemos señalado específicamente. Dentro del esquema de la estructura de la pieza debemos remarcar un hecho que confiere a la obra de Lope de Vega una modernidad extrema al conferir a la obra, tanto en este acto como especialmente en el desarrollo del asalto a Matrique, un planteamiento cinematográfico: es el caso de la reunión de los jefes españoles y de las rupturas de las acciones posibles que son coartadas por el desarrollo en un segundo plano de otra acción que es la bélica:

(mientras los soldados escuchan) Córrese una tienda o cortina y véanse sentados, el duque de Parma armado, con bastón y a su lado, don Lope de Figueroa y don Pedro de Toledo, Otavio Gonzaga, el conde de Barlamón y el conde Masflet (...) Cíérrese la tienda y los soldados digan SOTO. Parece que ya se van / de la tienda

Los distintos planos de las acciones van a ser ya planteadas en el original de Lope de Vega quien, en las distintas fases del asalto a la ciudad de Matrique va a combinar el típico recurso teatral de la intercalación de escenas de dos ejércitos combatientes con la simultaneidad en las acciones, es decir, que la actuación de un ejército siempre se completa con una serie de acciones en el otro bando. Este hecho que se desarrolla, como decimos en los dos actos siguientes confiere a la obra una complejidad escénica especial¹⁰ que incluso complicará más Sastre al proponer un mayor grado de simultaneidad:

¹⁰ Baste, como ejemplo, las acotaciones que encontramos en el tercer acto de Lope de Vega y tercera parte, escena 15 de Sastre: “ Vayan pasando soldados por el teatro, con haces de leña, o sarmientos, o ramas, de una puerta a otra, y de arriba vayan disparando y suene la caja”, “ Los soldados amontonan haces de leña, sarmientos, ramas...bajo el fuego granizado que les cae desde los muros de Matrique”.

(en las alucinaciones del de Parma) “viendo las horrendas visiones de la guerra: cuatro jinetes del Apocalipsis, etc. (...) Evolución de las visiones: hombres ensangrentados, descabezados, tortura y gritos de dolor que sólo Parma -y el público- ve y oye (III, 18)

(refiriéndose a la acción suicida de Alonso) Va representándose, en mudo, el relato de Castro. Durante la lucha, el buen Alonso va convirtiéndose en un feroz tigre que mata y remata a sus oponentes (III, 20)

Todo ello va a responder, en definitiva, a una concepción verista del argumento en su mecanismo escenificador que ya reclama el propio Lope en su obra al decir “aquí no hay representación, sino cuchilladas y tirar dentro arcabuces”.

Argumentalmente, en esta primera parte tan sólo se produce un cambio de ubicación en la escena en que Marcela se deshace de Bisanzón, al situarla Sastre en el palacio de las audiencias del de Parma de manera muy acertada y que, desde nuestro punto de vista, es más coherente que el planteamiento lopesco que la ubica en pleno campo y lo desarrolla de una manera un tanto ilógica.

De igual manera y tal como apunta el propio Sastre no hay una reducción en el número de personajes intervinientes en la obra que mantienen su estatuto que, hasta el momento es el siguiente:

1. El ejército español con sus respectivos jefes o generales. Sastre incorporará a cada uno de los mandatarios españoles una caracterización ya que son las acotaciones explícitas incorporadas las que hacen diferir los textos aunque puedan desprenderse del original. Así Parma será “noble y reposado”, Octavio “impetuoso y juvenil”, don Lope de Figueroa “cojitronco y feroz”, Masflet “refinado y suave” y Barlamón “sonriente y cínico”. La finalidad no es más que la delimitación de una variedad de personajes en el seno del ejército que hará reaccionar de manera distinta a cada uno de ellos ante el futuro asalto a Mastrique.

2. Los soldados mantienen sus nombres, pero en la obra de Sastre acentúan el funcionamiento grupal frente al texto de Lope en el que habitualmente recaen las acciones sobre Alonso García tal como podremos constatar en el argumento posterior.

El personaje de Alonso García podría ser considerado como un “gracioso” en el texto de Lope ya que sus primeras intervenciones, tal como hemos podido leer, remarcaban el leit motiv de este tipo teatral, el hambre, sin embargo es un gracioso situado en una contienda bélica que no tiene fin y el hambre no es más que la consecuencia de la guerra, no de una situación amorosa como sucede en el prototipo de las comedias lopescas. García pasará de ser un soldado descontento, a punto de desertar con todos sus compañeros a ser un héroe de guerra al que se le encomendará la acción suicida personal del asalto final a Mastrique. Aún así, Lope le asignará una situación sentimental triangular con Marcela y Aynora. La contradicción entre la

apariciencia textual del personaje y su desarrollo posterior de Lope, la recogerá Sastre en sus indicaciones: “personaje delgadísimo, quijotesco” (I, 1) y “Entra Alonso, si es posible, más roto y zarrapastroso que nunca. Esquelético, sólo se ven de él, sus ojos de visionario que echan una mortecina lumbre” (III, 15).

3. Aparecen también ya los personajes femeninos de Marcela y Aynora, a las que podríamos llamar como soldadescas, es decir, mujeres que acompañan a los soldados a la guerra y que, normalmente, están amancebadas o se unen emocionalmente a ellos para poder sobrevivir. El primer caso es el de la española, el segundo el de la flamenca aspecto éste último potenciado por Sastre que no por Lope ya que el autor del siglo de oro sitúa a las dos mujeres casi exclusivamente en los vértices de un triángulo amoroso con García y en un episodio de confusión sexual por el travestimiento, especialmente de Marcela. Sin embargo, las personalidades de ambas se desarrollarán en los actos siguientes:

Acto II

Un soldado comenta al gobernador de Mastrique el episodio del castillo por parte de los españoles y comenta que parecen tener la intención de sitiar la ciudad. El gobernador hace hincapié en el interrogante sobre el posible descontento de los españoles ante lo cual la respuesta es contundente: los españoles hablan mal de sus dirigentes pero no permiten que un extraño los insulte. El gobernador decide resistir y utilizar a los mercaderes y villanos que se encuentran en la ciudad para iniciar la resistencia. Las razones del ataque es el sentido imperialista de España ante lo cual el flamenco replica que España ya tiene colonias en las Indias.

Llegada de los españoles con el capitán Castro como portavoz, insiste en que la gloria militar se encuentra en arduas empresas, pidiendo al gobernador la rendición o se asaltará la ciudad. Al negar la rendición se prepara el ataque con cañones. Los españoles tienen a los italianos entre sus tropas.

Entran Marcela y Aynora vestidas como soldados, ésta se queja de la traición de

Escena 7. *Estamos en la ciudad de Mastrique. El Gobernador flamenco habla con sus Oficiales ante un mapa.* Un oficial narra al gobernador el episodio del castillo, parece claro que Parma tiene intención de sitiar Mastrique. El gobernador hace hincapié en el interrogante sobre el posible descontento de los españoles ante lo cual la respuesta es contundente: los españoles hablan mal de sus dirigentes pero no permiten que un extraño los insulte. El gobernador decide resistir y utilizar a los mercaderes y villanos que se encuentran en la ciudad para iniciar la resistencia. El gobernador desea defender la ciudad, a la que considera su patria.. Llega el capitán Castro en son de paz, desarrollo de la conversación entre éste y el gobernador (cfr. Lope), produciéndose una contraposición entre las órdenes españolas y la defensa de su propio territorio nacional. La petulancia del gobernador hace que Castro se ofenda y anuncie unos hechos luctuosos y sangrientos, con un final típico de las comedias / obras del siglo XVII. Escena 8. Entran Marcela y Aynora, vestidas de soldados Aynora abraza a Marcela, al ser rechazada por ésta, cree que

Marcela. Parece ser que d. Lope la hace ir de soldado mientras no ceda como dama. Marcela alaba a d. Lope ya que Aynora le teme, cree que el violento. Marcela hace un panegírico sobre las excelencias del amor de los soldados regañando la actitud de Aynora. Parece que Aynora eche de menos a Bisanzón. Mientras hablan entran el de Parma y d. Lope con otros generales: le comunican la decisión del gobernador de Mastrique. Parma decide inspeccionar la muralla de la ciudad, d. Lope recomienda el ataque inmediato mientras d. Fernando es más reflexivo.

D. LOPE se queja de su dolor en la pierna, regaña a Aynora y le propone a Marcela jugar a los dados para pasar su mal humor. Perea informa a d. Lope del resultado del reconocimiento, sale el general quejándose de su pierna, Quedan las dos mujeres solas, Aynora le confirma a Marcela el mal talante de Lope, Marcela le propone que siga con él porque, finalmente, le consolará y recompensará como merece. Aynora le pide comprensión y están a punto de abrazarse cuando llega el de Parma con soldados. Parma decide atrincherar a su ejército. Alonso se extraña de que no ataque. Primero se debe reconocer la artillería. Ribera desea ir, pero finalmente va Hurtado que es muerto al instante. Segundo intento: Perea que sale ileso del reconocimiento pero da consejos alejados de la realidad, a causa de su valor.

Aparecen Marcela y Aynora, se produce la escena de manera simultánea al ataque a Mastrique. Aynora no quiere que Marcela vaya a la batalla justamente cuando puede hacerlo el ejército español se retira al ser rechazado su ataque. A pesar de los consejos de sus jefes, Parma quiere conquistar la ciudad casi por orgullo nacional, paradójicamente d. Lope plantea

es a causa de su vestuario de paje, por tanto, de reparos homosexuales. Marcela se refiere a d. Lope como el esposo de Aynora quien se queja de la rudeza del militar. Aynora pregunta por Bisanzón y se muestra muy contenta de habérselo quitado de enmedio, se queja de la gota de d. Lope. Aynora le pide un beso a Marcela pero ésta la engaña y se va Escena 9. Castro relata a Parma lo acontecido y éste decide recorrer la muralla. D. LOPE quiere atacar mientras d. Fernando pide atrincherarse. Lope se queja de la pierna, llega Aynora que finge ser hombre, ambos se retiran a los aposentos del militar. Escena 10. Perea comunica la intención del de Parma, pero no hay zapadores en el ejército. Escena 11 Los jefes se quejan de que los soldados no quieren trabajar: escena de discusión sobre el esfuerzo común frente al elitismo clasista. Esc.12. Mastrique: acciones españolas vistas por los flamencos, mecanismos paralelos de los esquemas bélicos. Todos quieren atacar salvo el de Parma, los soldados protestan y Parma decide ser más cauto en la batalla. Parma envía a Hurtado que muere en el intento, luego va Perea. Parma decide atacar Mastrique. Escena 13 Aynora impide a Marcela el ir al combate, mientras discuten se produce el ataque y la retirada de los españoles. Parma es consciente de que no es posible la empresa sin dineros y manda a Castro a pedir dinero a las tropas a cambio de los botines de Mastrique. Mientras, convoca a Gabrio quien propone un ardid bélico de ataque.

Escena 14. Los españoles juegan a las cartas y cantan flamenco, Castro les pide dinero y éstos se lo dan tras una serie de crífticas.

el hecho de la posible pérdida de los estados de Flandes y que es imposible hacerlo sin un soporte económico del reino: Parma se ve obligado a pedir dinero a sus soldados, tras poner él mismo dinero para los valones.

Parma pide consejo al ingeniero bélico Gabrio Cerbellón quien le aconseja un ardid bélico: camuflar el foso de los cañones. *Entren todos los soldados que puedan.*, éstos resumen la situación de escasez pecuniaria en la empresa flamenca. Todos los soldados, incluso los posibles desertores del primer acto, dan sus pertenencias a Castro.

En esta segunda parte es donde apreciamos una variación entre los dos textos, tanto en mecanismos de escenas que variarán de situación argumental como en el tratamiento de personajes y relaciones entre ellos.

1. Las relaciones entre Marcela y Aynora continúan pero Sastre incorpora una particularidad que no se potencia en el texto original: el rechazo a una aparente relación homosexual. El tema de la homosexualidad es un recurso desarrollado en Lope de Vega a partir del cambio de vestuario de las dos mujeres y es más un recurso cómico que una idea que desarrolle el personaje como sí hará la Aynora de la refundición, también lo mencionará el personaje de don Lope cuando la flamenca lo abraza y los soldados puedan ver a dos hombres juntos (recordemos que Aynora va vestida de paje). En el caso del personaje de Marcela, se mantiene en ambos textos el hecho de un determinado grado de masculinización del personaje, aceptado por éste, ya que Marcela ayuda en las tareas de la guerra e incluso quiere participar en el asalto de Matrique aunque no lo hace porque Aynora y las circunstancias de la acción lo impedirán.

2. Las relaciones entre Aynora y don Lope son desarrolladas por Sastre en una acotación que connota una sexualidad activa entre ambos, y que contradice el punto que hemos tratado anteriormente. Así, leemos en la escena 9:

(d. Lope) se apoya en ella como para ayudarse en su cojera y aprovecha la ocasión para llevarla abrazada. Se retira con ella y oscuro. De pronto, tambores. Entra el capitán Perea. Da golpes en la puerta de don Lope, que sale refunfuñando, cojeando y a medio vestir

Esta acción planteada en la acotación salva la incongruente escena lopesca en que, mientras se espera la aparición de Perea anunciando la falta de zapadores en el ejército,

el de Figueroa juega a los dados con Marcela. Este momento es la única supresión que se produce respecto del original.

El personaje de Aynora no tiene una excesiva evolución, como la mayor'a de los personajes¹¹ de la obra pero sí es configurado por las relaciones sentimentales que mantiene: Bisanzón, aunque ignoremos como lectores-espectadores los motivos de su relación, Marcela, que engaña a Aynora por celos pero de quien saca provecho (regalos de don Lope) para su relación con Alonso y, finalmente con don Lope que la utiliza sexualmente. Es importante ver cómo Aynora fluctúa entre los tres "hombres": abandona a Bisanzón por "un español" -Marcela- que engaña a ambos y es entregada como diversión a un general. Sin embargo Lope no desarrollará más el personaje, cosa que sí hará Sastre que conferirá a Aynora un sentimentalismo específico al añadir su alegría porque el general resultara ileso del asalto a Mastrique y su llanto por la muerte de su enamorado tudesco.

3. Finalmente, Sastre incorporará en esta segunda parte una serie de mecanismos que pueden ser interpretados o relacionados con técnicas de distanciamiento teatral. Mencionaremos dos casos concretos:

* la acotación que encontramos en la escena 11 (recordemos que argumentalmente se refiere a la ausencia de zapadores en el ejército, la negativa de los generales a trabajar y el ejemplo dado por Farnesio) donde se nos indica expresamente el objetivo de la escena, "Cavan todos, Efectos escénicos sobre esta contradicción: aristocracia-trabajo". Debemos referirnos, en este punto, a la importancia que da Sastre a las acotaciones que hacen diferir su texto del de Lope; así hallaremos acotaciones referidas a la configuración externa de un personaje, a la evolución de la contienda a través de los vestuarios de los actores, al realismo en escena, a las propuestas escénicas (representaciones al aire libre), a la finalidad ideológica de la obra y, finalmente, al nuevo planteamiento del resultado final de la pieza a la que nos referiremos más adelante. Así, una de las características de la refundición del texto de Lope es la distinta funcionalidad de las acotaciones, si bien éstas pueden desprenderse del texto original.

* la inclusión de una especie de "sung" (en el sentido brechtiano del término) puesta en boca del ejército español, que juega a los dados y canta flamenco en la escena 14 con un sentido similar a la acotación a la que hemos hecho referencia:

¹¹ Debemos señalar que los personajes no tienen una psicología determinada, suelen ser tipos (remarcados, tal como hemos señalado en el caso de Sastre) en acotaciones explícitas o implícitas, según la versión de uno u otro autor. Todos los personajes van cambiando según la situación básica y las propuestas de otros personajes (por poner un ejemplo, los soldados prestan dinero al de Parma al decirles Castro que el botín de la ciudad será suyo).

CANTE

La bala que a m' me hirió
también rozó al Comandante.
A él lo hicieron Coronel
y yo sigo como antes.

Acto III

Comienza el ardid bélico Marcela y Alonso (juntos de nuevo) transportan leña al foso, se siguen quejando de la falta de comida. Marcela expresa su deseo de deshacerse de Aynora. El de Parma ayuda en la labor. Se han producido bajas entre los hombres de confianza del duque pero sigue intentando el asalto, también se han producido mutilaciones entre jefes y soldados. Después de producirse los efectos de la explosión de dos minas (una de cada ejército), Parma da órdenes para el asalto final. Mecanismos paralelos de ambos ejércitos.

Entrense (Parma). salgan el Gobernador de Mastrique y soldados flamencos. Enrique comenta el empecinamiento de los españoles y el gobernador invierte el esquema típico de sitiador/ sitiado.

Entran Aynora y Bisanzón, éste la persigue y ella intenta pasar desapercibida como paje: le hace creer que es hombre y niega que sea mujer. Marcela entra y parece al principio cómo su tuviera un ataque de celos pero en realidad finge ante el tudesco y la flamenca. Parece que continúan la discusión del primer acto. Se retan, pero vuelven a ser interrumpidos, esta vez por d. Lope quien le comenta que Aynora no es mujer. Bisanzón sale. D. Lope recrimina a Aynora su amor por Marcelo, ésta llora. Lope cree que pronto morirá y da permiso a Aynora para que se case con Marcelo, con 500 escudos como dote. Marcela ríe por el matrimonio de dos mujeres aunque Aynora no comprende su risa. Mientras se produce el asalto a la ciudad con lo que vuelve a

Escena 15. Alonso y Marcela trabajan en el foso de la plataforma bajo el fuego de la ciudad. Marcela desea deshacerse de Aynora. Llegan el de Parma con sus hombres para ayudar en la tarea de las trincheras. Se produce la relación de las bajas importantes que se han producido en el ejército español. Parma está convencido del éxito del asalto. Después de producirse la explosión de dos minas, Parma da órdenes para el asalto final el día de San Juan.

Escena 16. El gobernador de Mastrique comenta el empecinamiento de los españoles en un esquema de sitiador / sitiado. A pesar del sitio, el gobernador va a asistir a un banquete de los oficiales. Los campesinos de la ciudad cantan.

Escena 17. Entran Aynora y Bisanzón, ésta la persigue y ella intenta pasar desapercibida como paje: le hace creer que es un hombre y niega ser mujer. Aynora, a pesar de todo, no se muestra indiferente. Aparece Marcela quien teme que la flamenca reconquiste a Alonso y se discute con Bisanzón, se retan pero vuelven a ser interrumpidos por don Lope quien recriminará a Aynora su amor por "Marcelo". Sintiendo cercana su muerte consiente en el matrimonio de Aynora con el español dándole una dote. Marcela ríe por la boda, que supedita al asalto a Mastrique. Los españoles empiezan a tomar la ciudad, aunque Alonso narre retóricamente la resistencia de los flamencos. Marcela le cuenta su matrimonio con Aynora.

Escenas 18 y 19. Los jefes del ejército comentan la

interrumpirse su posible relación, que los de don Lope están dentro del muro.

Entra Alonso quien cuenta el asalto de Matrique, en un primer intento fallido. Marcela le cuenta el episodio de la boda, muy hábilmente supedita la consumación al asalto de la ciudad. Los españoles se sorprenden de la capacidad de resistencia de la ciudad, aunque parece que han tomado una torre. De repente, Parma parece padecer una alucinación, manteniendo un monólogo sobre la guerra (Guerra, ¿quién te inventó?). Alucina y sufre de calentura Parma manda retirar las tropas, todos creen que lo han hechizado. Comentarios de los jefes. Finalmente se recupera y parece haber encontrado la solución al asalto: manda a García para que se lance al ataque, seguro de que los españoles le seguirán, es una especie de kamikaze, de escuadrón suicida. Alonso accede encantadísimo y arenga a las tropas en una especie de testamento militar y emprende su acción que es narrada por Castro al de Parma. Gracias a la acción de Alonso se ha tomado Matrique. Se produce el final de la obra: se reconcilian Marcela y Alonso, Aynora se queda con don Lope y Parma entra en Matrique.

Sin duda alguna es en la tercera parte de la obra donde se produce el mayor número de variaciones entre las dos obras, no tanto en su aspecto argumental sino en la interpretación que Sastre dará del texto de Lope. Seguirá utilizando los mecanismos distanciadores de su segunda parte pero ampliándolos.

Básicamente la técnica de variación se concentra, de nuevo, en la utilización de determinada “sung” que esta vez pondrá en boca de los campesinos que se hallan en Matrique:

(Hace un ademán de cortarlo y cantan los campesinos:)

CANTO

Entre los ambos extremos
derechos e izquierdos hay
una voz sin guirigay:
tierra o muerte y venceremos.

Así, la utilización de canciones contemporaneiza el texto, acercándolo al espectador a una comparación histórica más o menos cercana, más o menos reciente o conocida.

duresa de la acción del asalto. De repente, Parma tiene una alucinación: aparece la figura de la Guerra con quien mantiene un diálogo. Parma manda retirar las tropas, los generales creen que lo han hechizado, finalmente se recupera y parece haber encontrado la solución: manda a Alonso para que se lance al ataque individualmente, convencido de que los españoles le seguirán. Alonso acepta encantadísimo.

Escena 20. Alonso arenga a las tropas y emprende su acción suicida, consumando el asalto a Matrique. El hecho es narrado por Castro. Alonso pide permiso al de Parma para saquear la ciudad.

Escena 21. Saqueo de Matrique y final de la obra. Escenas breves de la violencia del saqueo. Reencuentro de Marcela y Alonso, don Lope acoge a Aynora quien llora la muerte de Bisanzón. Parma entra en la ciudad. Composición deformada del cuadro de Velázquez “La rendición de Breda”.

Sin embargo, la principal diferencia que se va a establecer entre ambas versiones responde al planteamiento histórico de la versión sastriana. Nuestro refundidor va a mencionar referencias históricas concretas a momentos posteriores al hecho narrado, desde un punto de vista contemporáneo. Es decir, nos plantea una visión desde nuestro siglo de los acontecimientos bélicos de siglos anteriores referidos a la historia española, la brutalidad del saqueo de Amberes en su continuación del saco de Mastrique que no hallamos exactamente en el original lopesco aunque lo podamos intuir y el mantenimiento de la acción suicida de Alonso en el más puro estilo fundamentalista, pero que se hace especialmente evidente en dos momentos básicos de la nueva pieza.

El primero, en la alucinación del duque de Parma. Este fragmento tiene una escritura confusa en el original lopesco que Sastre ordenará. Así, la alucinación monologizada de Farnesio sera transformada en un diálogo con la Guerra:¹² el interlocutor implícito de Lope se hace real en Sastre.

Este interlocutor aparece con toda su imáginer'a: los jinetes del Apocalipsis, las mutilaciones de los soldados pero especialmente el "cruel bombardeo de la ciudad". Y es en este punto donde el lector actual pone en funcionamiento toda su mentalidad cinematográfica y documental ya que, de manera inconsciente, acuden a nuestra memoria las imágenes de los bombardeos de la II Guerra Mundial, de la Guerra del Golfo Pérsico o las escalofriantes consecuencias de las guerras civiles europeas de esta década. El mecanismo de acercamiento de esta realidad es, si se quiere, provocado por nuestras referencias personales pero se halla sugerido directamente por las propuestas de Sastre y no tanto por las de Lope. Sólo desde este parámetro podemos coincidir en la afirmación que hará el primero en su nota para la edición de *Asalto a una ciudad*, título ya de por sí ejemplificador de dicha intención:

Este es un texto extraordinario o sea: insólito. Su antimilitarismo y el talante desmitificador de los Tercios de Flandes, me hizo recordar risueñamente aquella obra, convencionalmente mitificadora, de Eduardo Marquina, "En Flandes se ha puesto el sol".¹³

Un talante antimilitarista y grotescamente desmitificador es el que sí apuntará Sastre en su final, que el califica de "ocurrencia curiosa" pero que sigue a un desolador resumen, rapidísimo, de los destrozos y saqueos de la ciudad. Deformación pues de una realidad violenta en una imagen pictórica excesivamente hermosa en el original de Velázquez que se transforma en más violencia, tal como leemos en la acotación que cierra la obra:

¹² En el más puro estilo del auto sacramental, como ya habíamos comentado al referirnos a la *Numancia* de Alberti.

¹³ *Asalto a una ciudad*, 1991: 138.

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”.

Nos hallamos, pues, ante un nuevo brote violento ocasionado por una acción minúscula e individual, como también lo fuere la acción suicida del soldado que diera la victoria al ejército de Alejandro Farnesio.

La refundición¹⁴ libre que hace, pues, Sastre del texto de Lope de Vega conjuga una serie de mecanismos que ya utilizar, por ejemplo, Agustín Moreto en obras como *El Parecido en la Corte* o Cervantes en sus tergiversaciones del modelo lopesco en obras como *La Entretenida*, modelos diferentes de trabajo de manipulación textual. Sastre utilizará en un casi cien por cien el argumento y los propios versos de Lope pero modificándolos a partir de la incorporación de ampliaciones en algunos personajes, en las visiones deformadas de las acciones a través de las acotaciones, de la incorporación de los objetivos de escena que hacen que los elementos dramáticos parciales se conviertan en generales y, especialmente en el giro radical del final de la obra con esa chanza grotesca con que finaliza la obra, muy distinta a la propuesta por Lope:

Aquí, senado, se acaba
“el asalto de Matrique
por el príncipe de Parma”.

¹⁴ Aquí sí podemos hablar de refundición, como en el caso quizá de Alberti frente a las tipologías que hemos establecido al principio de estas páginas.