

" ¿Es Bredá acaso Numancia?" : Calderón ante los sucesos de la Guerra de Flandes

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **56 (2009)**

Heft 3: **Fascículo español. Literatura y guerra**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271246>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«¿Es Bredá acaso Numancia?»: Calderón ante los sucesos de la Guerra de Flandes.

1. *Arte creador de mitos*. Si el episodio de gran humanidad con que se concluyó el asedio de Breda es hoy patrimonio universal, se debe principalmente a dos obras de arte, a saber: la comedia *El sitio de Bredá* de Pedro Calderón de la Barca, compuesta entre 1626 y 1628, y el célebre lienzo de Diego de Velázquez, *La rendición de Breda*, que puede admirarse en el Museo del Prado. El cuadro, destinado originariamente a completar, junto con el resto de las obras del Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro, las ilustraciones pictóricas de los triunfos filipenses, fue realizado entre 1634 y 1635, unos diez años después de acaecidos los sucesos a los que se refiere y, sin duda, después de escenificarse en Madrid el drama de Calderón. Prueba de ello es el hecho de que Velázquez ilustra precisamente la escena final de la comedia calderoniana, que probablemente tuvo la oportunidad de ver representada. La disposición del cuadro es bien conocida: en su centro se observa, como símbolo de la capitulación, la entrega de las llaves por parte del defensor de la ciudad. El clima conflictivo se advierte en la presencia de dos grupos de guerreros rigurosamente opuestos, cada uno con sus armas y sus caballos: a la derecha se yerguen, firmes y ordenadas, las lanzas de los españoles; a la izquierda, se alzan, o se inclinan entrecruzándose, las picas y alabardas de los holandeses. Pero la mirada del observador se detiene en la comunicación pacífica que se establece entre las dos figuras principales, Ambrosio de Spínola y Justino de Nassau, agrupadas en torno a un paño blanco sobre el que destacan las llaves. Spínola y Nassau forman, así, un conjunto central: les une el gesto de cortesía del vencedor, quien, para evitar la humillante prosternación del vencido, le invita a levantarse con actitud caballeresca, dando prueba de la misma magnanimidad que manifiestan, en el drama de Calderón, las palabras finales del general: «Justino, yo las recibo [a saber: las llaves] / y conozco que valiente / sois, que el valor del vencido / hace famoso al que vence» (vv. 3213-16)¹.

¹ *El sitio de Bredá*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, ed. de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 954-1052 (p. 1052). Las citas remiten siempre a esta edición. Adviértase que, en tiempo de Calderón y Velázquez, «Bredá» se pronunciaba aguda, a la manera de Flandes.

Poeta y pintor intentaron mostrar, con este ejemplo de liberalidad, que Spínola no vio en Justino a un simple hereje, sino más bien a un valiente aunque desafortunado adversario militar. Huelga decir que el ejemplo tenía precedentes literarios en las *Vidas* de los héroes antiguos, sin ir más lejos, y, señaladamente, en la de Alejandro Magno, tal y como la narraban Plutarco, Quinto Curcio y sus traductores del período renacentista². Los historiadores, con todo, han llegado a la conclusión, después de comparar el texto del drama de Calderón con el de la crónica que le sirvió de fuente, la *Obsidio Bredana Armis Philippi IIII* del padre jesuita Herman Hugo (Amberes, 1626), de que ni la descripción de las circunstancias del encuentro ni, por supuesto, las palabras textuales de Spínola son, en rigor, verídicas³. El padre Hugo, testigo ocular del acontecimiento —iba en el séquito del Marqués en calidad de capellán—, relata que Spínola, en el momento de la despedida, vio pasar al ejército de la guarnición «en el espacio que había entre la villa y la interior trinchera» y saludó

cortésmente (*humaniter*) a cada uno de los capitanes que pasaban, y en particular al gobernador Nassau, venerable por sus canas, a su mujer e hijos, al de don Emanuel de Portugal, y dos naturales del príncipe Mauricio; volviendo ellos a saludarle con semblante y palabras que declaraban su constancia: inclinaron modestamente las banderas. No se oyó ninguna voz afrentosa de parte a parte; callados se sonreían. Así como acabaron de pasar, se vio por todos lados cercado de los que corrían a darle el parabién; admitió los oficios de la común benevolencia con igual modestia y gusto, dando a cada uno los loores de su cuidado y trabajo en tantas molestias de tan largo sitio.⁴

El autor de la *Historia de D. Felipe el IIII* (1631), que tiene en cuenta la mencionada crónica de Herman Hugo, recuerda también «el honor» con que Spínola recibió al gobernador de Breda y la generosidad con que

² Remite a esta tradición el estudio de Simon A. Vosters, *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis, 1974, pp. 58-65. Una versión española de la obra de Quinto Curcio, *De los hechos del magno Alejandro, rey de Macedonia* (Zaragoza 1534) se encontraba en la biblioteca de Velázquez (cfr. Vosters, *op. cit.*, p. 62).

³ La versión más antigua de la crónica se redactó en latín, pero ya en 1627 se editó, también en Amberes, una traducción española. Se titulan respectivamente *Obsidio Bredana Armis Philippi IIII. Auspichiis Isabellae Ductu Ambr. Spinolae perfecta, Scribebat Hermannus Hugo S. J.* Antverpiae, Ex Offic. Plantiniana, 1626; y *Sitio de Breda rendida a las armas del Rey don Phelipe IV. A la virtud de la Infanta Isabel. Al valor del Marqués Ambr. Spinola, Compusole el Padre Herman Hugo de la Compañía de Iesus. Traduxole Emmanuel Sueyro*, Antverpiae, Ex Offic. Plantiniana, 1627.

⁴ Me sirvo de una reciente reimpresión de la traducción española de la crónica: *Sitio de Breda*, ed. Julio Albi de la Cuesta, Madrid, Balkan Editores, 2001, p. 171.

alabó «su valentía y la constancia de su dilatada defensa»⁵. Lo cierto es que, tanto en las condiciones favorables de la entrega, aprobadas previamente por los sitiadores (y referidas en el drama de Calderón), como en el encuentro final de los jefes militares, hubo un clima de caballeresca dignidad y mutuo respeto.

2. *Una cronología controvertida*. La noticia de la rendición de Breda el 5 de junio de 1625 fue recibida en la corte como augurio favorable a la presencia española en los Países Bajos. (Breve ilusión: en 1639 Breda cayó definitivamente en manos de los holandeses). La euforia del triunfo no cegó, en cualquier caso, al Conde-Duque de Olivares que no ignoraba las ingentes sumas empleadas en el asedio de la ciudad. En la opinión de un historiador moderno, «los costes fabulosos de la campaña de Breda condujeron directamente a la primera bancarrota del reinado»⁶. El propio general Spínola manifestó al rey, en marzo de 1628, su escepticismo ante posibles nuevos asedios: «lo que se podría hacer en un verano será tomar una plaza; que son tales cada una que será menester gastar todo ese tiempo en ella, y vendrá a servir sólo para la reputación, pero no para el fin de la guerra»⁷. La toma de Breda, por tanto, aun representando un momentáneo triunfo para las tropas imperiales, marcó, en realidad, el límite de la expansión hispana en el noroeste de los Países Bajos.

Pero detengámonos en el clima de entusiasmo que se difundió en Madrid cuando la noticia del feliz suceso cundió. La conquista de Breda adquiere rango de acontecimiento glorioso en el primer documento literario que sobre el asunto se conoce: la *Loa, que representó Pedro de Villegas en la comedia que se hizo en palacio por las nuevas de Bredá*, compuesta en el mismo año de 1625 por un favorito del Conde-Duque, Antonio Hurtado de Mendoza, y caracterizada por Vosters como un «amusing rendering of the joy at court upon news of the great victory at Breda»⁸.

⁵ Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Primera parte de la Historia de D. Felipe el III* (Lisboa 1631), cit. en Vosters, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Robert A. Stradling, *La Armada de Flandes: política naval española y guerra europea 1568-1668*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 86.

⁷ Antonio Rodríguez Villa, *Ambrosio Spínola*, Madrid 1904, p. 481, cit. por Julio Albi de la Cuesta en su «Introducción» a la edición de la crónica de Herman Hugo, *Sitio...*, *op. cit.*, p. 47.

⁸ Simon A. Vosters, «Again the First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 1981, 1, pp. 117-34 (aquí p. 117). La loa se editó en *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza*, ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, Gráficas Ultra, 1947, II, pp. 10-14.

No se sabe con certeza si esta loa, representada antes del mes de noviembre de 1525, sirvió de introducción a la comedia de Calderón o a alguna obra de otro autor. También Lope de Vega había escrito, a comienzos del siglo, cuatro piezas sobre asuntos relacionados con la Guerra de Flandes, *El asalto de Maastrique por el príncipe de Parma* (con referencia al sitio de 1579), *Don Juan de Austria en Flandes*, *Los españoles en Flandes* y *Pobreza no es vileza*, y no se puede excluir que, en esas circunstancias, otro dramaturgo quisiese aprovechar la actualidad del tema para componer su comedia noticiera⁹.

La crítica discrepa en cuanto a la fecha de redacción de *El sitio de Bredá*. Emilio Cotarelo supone que la pieza fue compuesta inmediatamente después de conocerse la rendición en Madrid, esto es, en un momento en que Calderón no gozaba de notoriedad alguna en la corte ni podría haber accedido, por razones cronológicas, a la narración del informe del padre Hugo (del que, sin embargo, parecen proceder los detalles relacionados con las condiciones de la capitulación)¹⁰. Luis Ignacio Feijoo, editor de la *Primera parte de comedias de Calderón*, ha hecho suya recientemente la tesis de Cotarelo¹¹. Shirley B. Whitaker avala asimismo la opinión de don Emilio y supone que Calderón consiguió la necesaria información sobre el sitio de Breda gracias a los secretarios de Olivares, que podían proporcionarle toda clase de *relaciones* y mapas acerca del suceso¹². Los que defienden fechas tempranas de redacción suelen enfatizar el presunto significado alusivo de los últimos versos del drama: «Y con esto se da fin / al Sitio, donde no puede / mostrarse más quién ha escrito / obligado a tantas leyes» (vv. 3231-34). Estos versos, sin embargo, pueden interpretarse de varios modos: como subrayado del conflicto entre géneros distintos (drama *vs* historia), entre discursos opuestos

⁹ Vicenta Esquerdo, en su trabajo «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», publicado en la *Revista de Literatura*, 41, 1979, pp. 219-38, recuerda que, en un documento valenciano del siglo XVII, *El sitio de Bredá* aparece mencionada como obra de Mira de Amescua (p. 236). Cfr. también Simon A. Vosters, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de Literatura*, 24, 1963, pp. 127-36, donde se insiste en la dependencia de Calderón respecto de Lope.

¹⁰ Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1922 (cito según la ed. facsímil, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2001, p. 123).

¹¹ Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, «Introducción», *op. cit.*, p. XLII.

¹² Shirley B. Whitaker, «The first performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Renaissance Quarterly*, XXXI, 1978, 4, pp. 515-31.

(ideológico *vs* aristocrático-caballeresco) y, quizás también, entre comitentes en desacuerdo. Lo cierto es que la tesis de Cotarelo se fundamenta sobre meros indicios: ningún documento certifica la existencia de contactos entre el joven dramaturgo de veintiséis años y la corte, silencio que Whitaker atribuye a la quema de los papeles del Conde- Duque, que tuvo lugar luego de su caída en desgracia¹³.

Respaldan la tesis contraria, favorable a una fecha de redacción posterior a 1626, dos estudiosos neerlandeses, Johanna R. Schrek, que tiene el mérito de haber editado críticamente el drama, y Simon A. Vosters¹⁴. Schrek, aunque renunciando a proponer una fecha exacta, apunta al impacto que sobre Calderón tuvo la lectura de la crónica de Herman Hugo, cuya *editio princeps* –en latín– data de 1626. Según Vosters, Calderón estrenó su pieza o bien en los corrales, «como una comedia de capa y espada» (*sic*), o bien en el palacio del marqués de Spínola, en el curso de su prolongada estancia madrileña (marzo–junio de 1628). Calderón pudo haber consultado, además de la crónica del padre Hugo, la anónima *Descripción de la villa y sitio de Bredá*, que incluía un mapa de la ciudad dibujado por Callot que, según demuestra Vosters, dejó huellas en *El sitio de Bredá*¹⁵.

Atengámonos, vista la complejidad del asunto, a los datos seguros. La primera mención de una comedia titulada *El sitio de Bredá* aparece en el repertorio de la compañía de Juan Acacio (Valencia 1627); falta, no obstante, cualquier indicación respecto a la autoría de Calderón¹⁶. El manuscrito más antiguo de *El sitio de Bredá* (BNM, ms. 14.952) lleva una fecha fidedigna, la de 1632, y no deja lugar a dudas sobre el autor: el traslado, firmado por el librero Diego Martínez de Mora, podría proceder del autógrafo, ya que ofrece un texto muy similar al de la *editio princeps*¹⁷. Ésta, como es sabido, no se realizó hasta 1636, año en que Calderón incluyó *El sitio de Bredá* entre las doce comedias que iban a constituir su *Primera parte*.

¹³ *Ibidem*, p. 531.

¹⁴ Johanna R. Schrek hizo la edición crítica del manuscrito BNM 14.952: Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Bredá*, introducción y notas de Johanna Schrek, memoria doctoral por la Universidad de Utrecht, 1957.

¹⁵ Simon A. Vosters, «Again The First...», *op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Calderón de la Barca, *Comedias I. Primera parte de comedias*, «Introducción», *op. cit.*, p. XLII.

¹⁷ Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*, «Introducción», *op. cit.*, p. XLII y Johanna R. Schrek, «Introducción» a su edición de *El sitio de Bredá*, *op. cit.*, pp. 11–20.

3. *Una comedia de tono épico-heróico*. Ya se acepte la hipótesis de Cotarelo, que atribuye el papel de comitente al entorno de Olivares, o la de Vosters, que considera más probable una representación en honor del Marqués de Spínola, nos las vemos, en ambos casos, con una obra de encargo que tuvo que satisfacer exigencias concretas, a saber: ensalzar los aspectos heroicos y patrióticos de la empresa sin detrimento de la historicidad y mantener un nivel de estilo más bien elevado a través de toda la obra, de acuerdo con la dignidad que correspondía a la trama. «La comedia es un vistoso desfile de ejércitos mandados por la mejor nobleza española, en los que parecía querer lucirse como en un torneo el aparatoso conde-duque», observa a este propósito Ángel Valbuena Prat¹⁸. La editora del manuscrito, Johanna R. Schrek, advierte por su parte que Calderón, aunque se atiene en líneas generales a las pautas narrativas de la crónica de Herman Hugo, renuncia a contar «las empresas de las que no salieron airosos los españoles»¹⁹.

En *El sitio de Bredá*, por tanto, Calderón se sirve preferentemente de un tono épico-heróico, muy a diferencia de lo que Lope había hecho en *El asalto de Mástrique*, donde las burlas más descaradas alternaban con escenas de sublime patriotismo. Valga la versificación como primer indicio del ennoblecimiento estilístico: 1622 de los 3234 versos que constituyen el texto dramático, es decir, más de la mitad, son romances, el metro épico por antonomasia, 400 son octavas reales, otro metro de nivel cultural elevado, y 118 forman silvas o tiradas de versos sueltos; los demás se agrupan en redondillas y décimas.

El respeto de la historicidad debe considerarse segundo indicio de la orientación estilística del drama de Calderón. Este criterio informa el desarrollo de la acción principal —el asedio, con sus asaltos y escaramuzas—, que se presentan conforme a la cronología observada por el cronista: según éste, el sitio de Breda comenzó el 28 de agosto de 1524 —fecha que aparece también en la pieza: «pues día de Agustino / será felice contra la herejía» (vv. 979-80)—, y concluyó el 5 de junio de 1525, poco antes de celebrarse el «día del Corpus» (v. 3104). Fue necesario, por tanto, concentrar los sucesos principales ocurridos durante los nueve meses en el espacio textual de las tres consabidas jornadas: Calderón lo consiguió mediante la inserción de una larga narración en romance que resume la

¹⁸ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, I-III, Barcelona, Gili, 1950³, II, p. 439.

¹⁹ Johanna R. Schrek, «Introducción», *op. cit.*, p. 34.

historia del sitio (II, vv. 1907-2188). Excepto Flora y sus familiares, son asimismo históricos todos los personajes relevantes: los maestros de campo y capitanes tanto de las tropas imperiales (el Marqués Espínola [*sic*], el conde Juan de Nassau, el Barón de Balanzón, don Francisco de Medina, don Gonzalo de Córdoba, don Luis de Velazco, don Fadrique Bazán, etc.) como de los ‘rebeldes’ (Enrique y Justino de Nassau, Morgán inglés) son los mismos que el cronista trae a colación y, cuando no lo son (como en el caso de Alonso Ladrón), aparecen mencionados en la anónima *Descripción de la villa y del sitio de Bredá*²⁰. Se observa, es cierto, alguna vacilación relativa a la ortografía de los apellidos y a la nacionalidad: Pablos Ballón, por ejemplo, es el italiano Paolo Baglioni; y Balanzón o Barlanzón, como también se le llama en algunos impresos, viste «de tudesco», aun siendo maestro de campo de los borgoñones. Este personaje se corresponde con el tipo del militar que jura e impreca, muy popular en el teatro áureo, y, como don Lope de Figueroa, resulta herido en una pierna²¹. Las referencias a la construcción de diques y estacadas por parte de los defensores, así como de las barcas de fuego, se encuentran bien en la crónica, bien en la comedia. Es histórica, por fin, la figura del príncipe de Polonia, Ladislao Segismundo, que, según refiere el cronista, quiso ver el sitio de Breda durante su visita a la infanta doña Isabel con el propósito de rendir homenaje a las habilidades bélicas de Spínola y el Rey de España. Incluso el personaje que hace, en algunos momentos, de gracioso, el capitán Alonso Ladrón²², es muy distinto de su modelo literario, el Alonso García de *El asalto de Matrique*: no entra en escena para protestar contra la guerra, como hacía el personaje de Lope, sino para informar a Spínola sobre la presencia de las tropas que se han reunido en Tornante (Turnhout)²³. Con su descripción, en octavas reales, de las ciento noventa

²⁰ *Descripción de la villa y del sitio de Bredá y entrada que hizo en ella S.A.S. la Señora Infanta Doña Isabel Clara Eugenia a los XII. de junio de M.DC.XXV*, Amberes, Plantino, 1628, cit. por Simon A. Vosters, *La rendición...*, *op. cit.*, p. 84.

²¹ Johanna R. Schrek, «Introducción», *op. cit.*, p. 38.

²² Pero Vosters, en «Again the First Performance...», *op. cit.*, señala que en la *Descripción de la villa y sitio de Bredá* de 1628 se menciona a un tal Alonso Ladrón como «uno de los Tenientes de Maestre de Campo general» (p. 120).

²³ La reunión de los capitanes tuvo lugar, según la comedia de Calderón, en Turnhout (Tornante), mientras que la crónica la sitúa en Gilzen, un pueblo situado a dos leguas de Breda. La comedia, además, habla de 34'690 combatientes, mientras Herman Hugo menciona alrededor de dieciocho mil soldados. La exageración de los datos ofrecidos por las fuentes históricas podría considerarse licencia poética.

banderas y del número exacto de soldados de los distintos cuerpos que constituyen la armada, este personaje asume a su vez una dimensión épica, pues atiende con su jefe a la revista del ejército, que es el comienzo clásico de la epopeya.

4. *Acción principal y episodios: la fortuna adversa, el dilema y la paradoja como denominadores comunes.* El joven Calderón se encontraba frente a la dificultad de tener que condensar una amplia materia épica dentro del reducido espacio de un texto dramático, destinado a representarse ante un público heteróclito, sin traicionar, a la vez, su concepto poético de la obra. En una comedia con finalidades tan diversas, históricas y estéticas, era deseable alternar la acción bélica con episodios de carácter ficticio, posiblemente novelescos y dramáticos, pero a un tiempo bien enlazados con la trama. Era conveniente, asimismo, introducir algún personaje femenino. Sobre la compleja técnica que requería la conjunción de acción heroica e insertos novelescos había teorizado, con la vista puesta sobre el poema épico, Torquato Tasso. Sus *Discursos* gozaban de cierta fama en la Península Ibérica, donde los habían comentado, entre otros, Lope de Vega, en la «Introducción» de su *Jerusalén conquistada*, Cristóbal de Mesa y Francisco Cascales, que consideraba a Tasso «un gran maestro de la poética»²⁴. Tomás Tamayo de Vargas llegó incluso a traducirlos: existe un manuscrito de principios del siglo XVII con su versión del *Arte poética* de Horacio y de los *Discursos sobre el poema heroico en tres libros* de Torquato Tasso²⁵. Es cierto que ya Aristóteles, después de achacar falta de reflexión y coherencia a la «fábula episódica», pedía que las partes del relato estuviesen bien integradas en la trama (*Poet.* IX), postulado que conocían a la perfección los comentaristas de la *Poética*, desde Robortello al Pinciano. Pero nadie, además del autor de la *Gerusalemme*, sostuvo con

²⁴ Lope de Vega Carpio, *La Jerusalén conquistada*, I-III, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, C. S. I. C., 1951-54, «Prólogo al conde de Saldaña», I, p. 28. De este autor véase también el inicio del cap. IV de *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 334. Cfr. además la introducción de Cristóbal de Mesa a su poema *La Restauración de España* (1607), reproducida por Alberto Porqueras Mayo en *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, pp. 315-317. En el mismo lugar se puede leer un fragmento de las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, pp. 391-408, con la referencia sobre Torcuato Tasso (p. 401).

²⁵ Se encuentra en la BN de Madrid (sig. 6903) y aparece mencionado, por ejemplo, en la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 3, 1906, 4 y 5, p. 131.

tanto énfasis la necesidad de completar los relatos históricos con elementos novelescos y de hacer de la variedad que esta mezcla comportaba, una unidad artificialmente compleja. Y es que Tasso veía en la capacidad de integrar los episodios una señal distintiva de la genialidad del poeta: «Questa varietà sì fatta tanto sarà più lodevole quanto recará seco più di difficoltà: però che è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*»²⁶. Es significativo que en la versión definitiva de sus *Discorsi*, la que posiblemente leería Calderón, Tasso compare ese ideal de complejidad con la *concordia discors* del universo y lo considere aplicable no sólo a la moderna epopeya, sino también a la tragicomedia²⁷.

No es éste el lugar adecuado para discutir las consecuencias que tuvo la reflexión de Tasso sobre la estética de la tragicomedia calderoniana. Lo que sí quiero subrayar, contra el parecer de la crítica precedente, es la absoluta coherencia y necesidad con que los episodios ficticios se integran en *El sitio de Bredá*. Según Johanna Schrek, la tarea de los personajes ficticios es «introducir el elemento lírico y sentimental en la comedia»²⁸. Así, y aunque subraye a continuación la fuerza persuasiva de las emociones, la estudiosa se limita a considerar los episodios como elemento meramente convencional de la comedia áurea. Vosters, por su parte, cree que los personajes ficticios, en tanto que víctimas de la guerra, desempeñan la función de documentar el sufrimiento de las personas comunes. Su criterio se basa en la verosimilitud: Calderón se compadece de la suerte de la población civil y quiere mostrar no sólo los aspectos heroicos de la guerra, sino también sus horrores²⁹. Ambas explicaciones me parecen parciales e insuficientes porque no advierten ni la analogía que existe entre los episodios y la acción principal, ni la reflexión poética que subyace a la estructura del drama.

²⁶ Torquato Tasso, «Discurso secondo» (sobre la *dispositio*), *Scritti sull'arte poetica*, ed. de Ettore Mazzali, I-II, Torino, Einaudi, 1977, I, p. 42.

²⁷ Torquato Tasso, «Discorsi del poema eroico», *Scritti sull'arte poetica*, ed. de E. Mazzali, *op. cit.*, II, p. 243.

²⁸ Johann R. Schrek, «Introducción», *op. cit.*, p. 59.

²⁹ Simón A. Vosters, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *op. cit.*, p. 135.

4.1. *Jornada primera: Flora y los suyos en el callejón sin salida.* La protagonista de las escenas ficticias es madama Flora, una joven viuda cuyo esposo acaba de perder la vida en la guerra de liberación promovida por los reformados holandeses: «Confieso que en la defensa / de su religión murió (suspira Flora); / mas para no sentir yo / no es bastante recompensa.» (I, vv. 495-98). Nótese que Calderón elige como representante principal del sexo femenino a una mujer holandesa y, encima, protestante. Dada la desgracia que Flora ha sufrido, su propensión hacia la melancolía, rasgo que comparte con otros personajes femeninos del teatro de Calderón, es comprensible. Como la doña Mencía de *El médico de su honra*, tiene sueños proféticos, llenos de agüeros: «Turbada / estoy, que un temor me hiela, / una sospecha me abrasa (*échase a dormir*) / y astrólogo el corazón / no sé qué le avisa el alma» (I, vv. 652-56). En su caso, además, la pesadilla («¡Fuego, que el alma se abrasa!») se revela verdadera: los soldados españoles se aproximan y amenazan con matar a quien les ataje el camino; para prevenir el pillaje, los villanos de la aldea en cuya proximidad Flora descansa, prenden fuego a sus casas y huyen gritando: los fugitivos están en trance de muerte. Con todo, gracias a un acto de piedad que prefigura el gesto de cortesía de la escena final, Flora sale ilesa del peligro. En su camino hacia Breda, la protege su salvador, don Fadrique Bazán, con quien intenta hablar, desde las murallas de la ciudad, en la «Jornada segunda». La relación entre ambos, en cualquier caso, no llega a adquirir forma³⁰. ¿Un idilio entre un capitán español y una dama holandesa? Varios lectores se han preguntado por qué Calderón impide que la trama sentimental tenga desenlace feliz. Otros, como el hispanista alemán Adolf Schaeffer, someten la pieza a una severa crítica, afirmando que el poeta constructor brilla por su ausencia y que «selbst die Damenepisode verläuft ganz im Sande»³¹. Pero si comparamos el desarrollo de los episodios y el de la acción principal, llegaremos a diferente conclusión: Flora y

³⁰ En la *Jornada segunda*, Laura y Flora, que se encuentran en la ciudad sitiada, se asoman a la muralla. Don Vicente y Alonso van a hablar con Flora; don Fadrique Bazán, con Laura. Pero Flora quiere hablar con don Fadrique, su salvador. Cuando ella cambia de lugar, ocurre que los caballeros también lo hacen, de modo que Flora se encuentra otra vez frente a Alonso. Y es que tiene «la fortuna contraria» también en sus juegos amorosos; cfr. II, vv. 1699-1738.

³¹ Adolf Schaeffer, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, I-II, Leipzig, Brockhaus, 1890, II, 29, cit. por J. R. Schrek, en su «Introducción», *op. cit.*, p. 23.

Justino son víctimas de la «contraria fortuna», como bien se advierte en el curso de las tres jornadas, y ambos desempeñan una función dramática vinculada con el dilema y la paradoja.

Acompañada de su anciano padre Alberto, de su hijo Carlos y de Enrique de Nassau, el hermanastro de Justino, Flora entra en escena como refugiada. Huye con sus familiares de Grave a Breda, ya que el astuto general Spínola ha hecho creer que sus tropas iban a asediar la villa de Grave cuando su verdadero objetivo es concentrarlas en torno de Breda. Mientras se dirigen hacia esta ciudad, que creen segura, se presenta el capitán Morgán, con la noticia de que Grave va a ser sitiada. Engañado, Enrique da la orden de retirar una parte de las tropas que están alojadas en Breda. Entretanto, Spínola ha ordenado a los tercios españoles que vuelvan atrás y comiencen el cerco. Cuando los soldados irrumpen en la escena, los refugiados se encuentran en un callejón sin salida: no pueden ni proseguir ni volver atrás. Alberto se da cuenta del ardid de Spínola y de que han escapado del trueno para dar en el relámpago. En su primera exclamación, creyendo todavía posible la fuga, exhorta a sus familiares a escapar:

¡Perdidos somos! Bredá
sin duda ha de ser sitiada,
después que de bastimentos
y gente ha quedado falta.
¡Huyamos, pues! ¿Qué esperamos? (I. vv. 713-17)

Pero, poco después, emite otro grito: «Perdidos / somos, que ya su arrogancia [la de los españoles] / nos ha hallado» (vv. 726-28). Flora se queja de nuevo de su «contraria fortuna». La situación, no obstante, termina paradójicamente: es precisamente un caballero español, don Fadrique Bazán, quien saca de peligro a Flora y a sus familiares.

4.2. *Jornada segunda: el dilema de Flora.* Transcurren algunos meses. Flora y sus familiares se hallan encerrados en Breda, donde comienzan a escasear las vituallas. Una amiga le comunica el bando que acaban de publicar Morgán y Justino, según el cual todos los mayores de sesenta años o menores de quince tienen que abandonar la ciudad. Flora se da cuenta de que dos de los suyos, padre e hijo, están incluidos en el grupo de quienes van a ser desterrados. Aparecen los comandantes de la ciudad para

confirmar la sentencia. Suplica por Alberto y Carlos, y Justino la pone ante un terrible dilema:

Pero a tus quejas movidos
 viendo que la pena airada
 se mira en ti duplicada,
 quiero *en tan triste fortuna*
 seas comprendida en una
 y en otra privilegiada.
Escoge; presentes tienes
 los dos, y siendo hija y madre,
 tienes hijo y tienes padre:
 determina a quién previenes
 la vida y, si te detienes,
 quizá no tendrás lugar (II, vv. 1427-38).

Este trance constituye uno de los episodios ficticios más originales de la comedia. Nada de esto, por supuesto, se encuentra en la crónica. Los antecedentes de esta situación se deben buscar, de hecho, en la tradición literaria y, concretamente, en la epopeya (*Aen.* II, 675-79): Eneas no se decide a marcharse de Troya sin su padre, que en un principio rehúsa seguirle. Sólo tras haber visto la señal de los dioses, Anquises se resuelve a partir con él. La triple constelación padre (Anquises)-hijo (Iulus)-Eneas, quien pierde a su esposa durante la fuga, se asemeja a la de la mermada familia de Flora. Cabe recordar, además, que los manuales de retórica definen la perplejidad de Eneas como dilema y que la figura de la *complexio*, nombre latino del dilema, aparece en Cicerón, Quintiliano y Servio, el comentarista del pasaje virgiliano que acabamos de sintetizar³².

Flora puede elegir cuál de las dos vidas quiere salvar, pero, humanamente, su conflicto no tiene solución. Desesperada, no sabe qué partido tomar. Ni padre ni hijo le facilitan la tarea: ambos insisten en salir con los desterrados. Esta décima, puesta en boca a Flora, resume su dilema:

¿Adónde podré volver,
 ¡cielos!, en tanto enojos,
 si a todas partes los ojos

³² Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, § 386, p. 210. El comentario de Servio a *Aen.* II, 675 puede leerse en *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentari*, (reprint), I-III, rec. G. Thilo y H. Hagen, Hildesheim-Zürich, Olms, 1986, I, p. 317.

tienen desdichas que ver?
¿A quién he de responder,
cuando me llaman iguales
dos afectos principales,
dos impulsos diferentes,
dos aprehensiones vehementes,
dos acciones naturales? (II, vv. 1443-52)

Forzada a la obediencia, Flora se decide por aceptar el destierro de su hijo, por parecerle «más noble elección / agradecer que obligar» (vv. 1561-62). Termina la dramática escena con la queja de su padre, a quien la fortuna dio larga vida para ser testigo de su propia desdicha. Se intensifica, así, el motivo de la «fortuna contraria» que Flora y los suyos comparten con los sitiados. Pero también este trance termina paradójicamente: quien impide la separación dolorosa de madre e hijo es el propio Spínola, que se opone a los planes del comandante de Breda, prohibiendo la salida de los desterrados y empujándolos de nuevo dentro de las murallas. Su intervención equivale, por un lado, a un acto de crueldad, porque los sitiados no pueden resistir por mucho tiempo el encierro; pero, por otro lado, permite que Flora recobre a su hijo y que su familia permanezca unida.

4.3. *Jornada tercera: el dilema de Justino y la paradoja final.* También a Justino, en el comienzo de la «Jornada tercera», se presenta la condición de los sitiados en términos de dilema. Cuando la muchedumbre hambrienta estalla en gritos pidiendo la inmediata rendición de la ciudad, su respuesta es categórica: lo mismo da morir de hambre que morir combatiendo. No hay posibilidad de escape: «¿No es lo mismo el que llegó / en su muerte a ser testigo, / que le mate el enemigo / que su mismo valor?» (III, vv. 2211-14). Rechaza igualmente la rendición, a sabiendas de que los sitiados corren el riesgo de ser ejecutados (en Maastricht, por ejemplo, la guarnición fue degollada, y la ciudad padeció el saqueo)³³. Entregarse, según Justino, equivale a perder la honra, los bienes y la vida: en su opinión, el desenlace, de no llegar los refuerzos, será trágico.

Justino y Morgán intentan sosegar el motín, aludiendo a la posibilidad de que el socorro llegue pronto. Pero los vecinos de Breda ya no creen en

³³ Simon A. Vosters, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *op. cit.*, p. 134.

sus promesas. Flora se hace portavoz de los descontentos y se convierte, merced a su intervención, en personaje de la acción principal. Maldice el «hambriento furor» que ha convertido la ciudad en un sepulcro y defiende el «natural deseo» de la vida, dando muestras de preferir, a las posturas fanáticas, los valores que se basan en la razón y en la caridad. Los argumentos que aduce en su discurso la caracterizan como principal antagonista de Justino dentro de la ciudad (y, *nolens volens*, como ayudante indirecta de Spínola):

¿No es furor que se mate quien no espera
a que le mate el hambre dura y fuerte?
Luego es furor también de esa manera,
porque no me la den, darme la muerte.
Entre del español la furia fiera,
venza, triunfe y castigue de una suerte;
porque es furor, aunque el vivir dilate,
matarme yo, porque otro no me mate (III, vv. 2299-2306).

La solución que Flora rechaza, es un suicidio colectivo como el de los numantinos, recordados de modo explícito:

¿Es Bredá acaso Numancia?
¿Pretende tan necia gloria? (III, vv. 2347-48)³⁴

[...] pues ¿qué esperamos?
¿Por qué no nos entregamos?
Que no hay libertad perdida
que importe más que la vida.
Vamos a rendirnos (III, vv. 2352-55).

Justino comprende sus razonamientos, pero pide un día más, porque espera que las tropas de refuerzo traigan alivio a los asediados a la mañana siguiente. Los vecinos le conceden este plazo, pero las fuerzas imperiales, valones e italianos en especial, consiguen parar el ataque de Enrique de Nassau, impidiendo que el socorro llegue hasta Breda. Poco después,

³⁴ Justino amenaza con la solución del suicidio colectivo aún durante las negociaciones, pues dice a Balanzón y Vergas: «[...] que sabremos poner fuego / a la villa y que nos quememos / antes que vernos rendidos» (vv. 2940-42). Cervantes está constantemente presente en la pieza: Alonso Ladrón, en una de sus bromas, alude a don Quijote (v. 850).

Spínola se entera, gracias a un espía, de que Mauricio de Nassau —el comandante general de las Provincias Unidas— acaba de morir y que la ciudad está dispuesta a rendirse. En efecto, Morgán pide que el conde de Vergas, que habla la lengua del país, vaya a negociar las condiciones de entrega. Spínola concede la petición y manda a dos representantes suyos, Vergas y Balanzón, a la ciudad. Entretanto se ha dado cuenta de que una parte de sus soldados no quiere la capitulación porque teme no encontrar botín. Para aplacarlos, les ofrece su propia tienda y pide a los maestros de campo que sigan su ejemplo: los diferentes grupos nacionales pelean por cobrar joyas y dinero, menos los españoles que se batían exclusivamente por cobrar honra. La idealización del comandante y de los tercios españoles ha llegado a su apogeo.

El procedimiento se justifica desde un punto de vista estructural: sólo la liberalidad de Spínola permite que el dilema de Justino encuentre solución. La entrega se efectúa en condiciones no del todo desfavorables: la guarnición tiene que abandonar la ciudad, pero se concede el perdón general y no habrá saqueo; la nueva religión podrá ser practicada individualmente, en secreto y «sin dar escándalo», si bien Breda tendrá que volver a la ortodoxia del culto católico. Se repite, así, la paradoja: un enemigo se convierte en protector de los necesitados. Gracias a la humanidad de Spínola y a la habilidad de sus negociadores, se llega a un acuerdo satisfactorio para ambos y se evita el desenlace trágico. *El sitio de Bredá* es, de hecho, una comedia.

5. *Discurso bélico y código aristocrático (honor, gloria, liberalidad, cortesía)*. En su estudio sobre el discurso bélico en *El asalto de Manrique* y *El sitio de Bredá*, Teresa J. Kirschner sostiene lo siguiente:

Tanto Lope y Calderón presentan la guerra de Flandes como una Guerra Santa glorificada en la que Dios y los cielos están claramente del bando del rey de España. La conflagración se configura además maniqueamente con la deificación de los españoles defensores del catolicismo y la representación demoníaca del enemigo protestante. El discurso en pro de la guerra es dominante y se sublima mediante la obtención de la fama.³⁵

³⁵ Teresa J. Kirschner, «El discurso bélico en *El asalto de Manrique* y *El sitio de Bredá*», en: Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, I-II, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 269-81 (p. 270).

Amén de advertir notables divergencias entre las estéticas de Lope y de Calderón, especialmente en estas dos piezas, no creo que se pueda interpretar de este modo la comedia *El sitio de Bredá*. En efecto, en contra de los dichos, que Kirschner aduce en favor de su tesis, hablan los hechos: en primer lugar, el hermoso final, que no se inspira en la ideología del fanatismo religioso; en segundo lugar, las negociaciones entre sitiadores y sitiados, que se concluyen con un acuerdo aceptable para ambos, dando a los primeros la gloria y garantizando la vida y los bienes a los segundos; y, en tercer lugar, el papel que Calderón otorga a Flora y a su defensa de los «afectos naturales». No resulta tampoco extraño que Flora se sienta atraída por un militar del bando opuesto: ella no comparte la maniquea visión de la realidad de los soldados.

Para demostrar su tesis de que los españoles tienen odio a los «luteranos» (se trataba, en realidad, de reformados), Kirschner se basa en los parlamentos de tres personajes, Balanzón, Alonso Ladrón y Spínola, que analiza únicamente desde el punto de vista de su agresividad. El barón de Balanzón se caracteriza por sus imprecaciones y su rencor hacia quien le ha mutilado la pierna. Es cierto que pide rudamente, desde el principio, que se haga «un auto de inquisición» contra «esos herejes» (v. 348), pero se trata de un modo de hablar metafórico, referido a la cercana contienda. No se olvide que Balanzón es uno de los negociadores que estipulan el acuerdo final entre los dos grupos. Dicho de otro modo, la brusquedad de Balanzón no da cuenta completa de su compleja personalidad: él es un militar nato, que odia los eufemismos, pero que sabe comportarse de modo responsable en las situaciones críticas.

En cuanto a Alonso Ladrón, desempeña el papel de gracioso, lo que justifica, en parte, sus excesos verbales. Sus bromas resultan, en efecto, groseras, y seguramente provocaron la carcajada inmediata del auditorio de los corrales. Cuando Ladrón descubre que los villanos han incendiado sus casas para defraudar a los agresores, exclama:

¡Oh, qué maldita canalla!
 Muchos murieron quemados,
 y tanto gusto me daba
 verlos arder, que decía
 atizándoles las llamas:
 «¡Perros, herejes, ministro
 soy de la Inquisición santa!» (vv. 832-38).

La familiaridad que el público español tenía, en aquel entonces, con la idea de que las hogueras servían sobre todo para quemar herejes puede hoy provocar escalofríos. En *El sitio de Bredá* se encuentran cinco alusiones a esta chocante costumbre. Se trata, con todo, de efectos cómicos que, en el clima exasperado de aquellos años (¡la Guerra de Flandes duraba ya más de medio siglo!), concedían un escape a los instintos más agresivos de los espectadores.

La actitud del propio Spínola es algo más problemática: ante el príncipe de Polonia no oculta su crítica del culto ‘aberrante’ que se practica en la ciudad sitiada. Le explica con disgusto que en la iglesia mayor de Breda se oyen, en vez de misas, sermones:

Tiene dentro un suntuoso
templo donde se celebran
prédicas...Permite aquí [...]
que mudo falte el acento
y quede la voz suspensa.
¡Prédicas!... Habiendo sido
con piedad y reverencia,
culto del mayor milagro
que ha obrado la Omnipotencia (vv. 1951-60).

Asimismo, en la última jornada, poco antes de la batalla decisiva contra los hombres de Enrique de Nassau, Spínola proclama: «hoy / espero que el cuello dome / a esta herética arrogancia / religión dañada y torpe» (vv. 2605-06); conviene subrayar que su ataque verbal se dirige, más que contra los herejes, contra la propia herejía. Entre el discurso bélico, que Spínola sin duda representa, y sus convicciones personales puede haber tensión en algunos momentos, pero nunca discrepancia total. El marqués se identifica con la causa de la Monarquía y de la Iglesia hasta tal punto que concibe su campaña de Flandes como una misión contra la herejía; pero, por otro lado, es un aristócrata culto, de formación humanista, lo que se muestra en la competencia con que ejerce su mando y en la prudencia de sus resoluciones. Sabe gobernar a sus maestros de campo, aun cuando éstos se hallen en desacuerdo; aprecia el valor moral de sus adversarios independientemente de las divisiones confesionales; prevé las intenciones de aquéllos que combaten sólo porque se les ha prometido un botín; y cree con firmeza que «jamás / el ser liberales fue / demérito» (vv. 2684-86). Al

comenzar las negociaciones, declara que los de Breda, dada la humillación que conlleva su propuesta de rendición, merecen clemencia y respeto, porque «mayor nobleza ha sido / tener lástima al vencido, / que verle desestimado / con arrogancia» (vv. 2706-09). La escena final confirma su noble actitud. A Justino de Nassau le tiende la mano, recordando a los circunstantes que «el valor del vencido / hace famoso al que vence» (vv. 3215-16). Y Justino, por su parte, se expresa como un desafortunado héroe calderoniano –de los que aparecen en *La gran Cenobia*, por ejemplo– cuando se define como víctima de la «fortuna, que vuelve / en polvo las monarquías / más altivas y excelentes» (vv. 3209-11).

El comandante general Spínola actúa como director en el nivel del enunciado: concibe una hábil estratagema; dispone el sitio; vigila los movimientos de sus tropas; e impide que los intentos del enemigo se realicen, indicaciones todas que remiten, en el nivel textual, a la sabiduría que detenta el *enunciador* del drama. Dicho de otro modo, la misma –difícil– convergencia de valores ideológicos y aristocráticos que hemos observado en el personaje del protagonista, se encuentra, en el nivel de la *enunciación*, en esta comedia de Calderón, quien, por una parte, glorifica la causa de la Monarquía y de la Iglesia sin rehusar los acentos patrióticos y confesionales, dando muestras, por otra, de compartir, e incluso de querer defender los ideales caballerescos del Marqués contra el partido de los fanáticos. Ya en el siglo XIX, Juan Eugenio Hartzenbusch intuyó esta complejidad. En *El sitio de Bredá*, escribe, «aparecen dos hombres distintos: Calderón español y católico del siglo XVII, Calderón caballero y filósofo de todos los siglos»³⁶. En efecto, en la comedia que acabamos de analizar se expresa tanto el hombre del Seiscientos, que refleja el discurso social de su época, como el poeta universal, que dirige su mirada más allá de la circunstancia y supera la visión partidista de los conflictos, lo que le autoriza a hablar a los lectores de los siglos futuros.

Georges GÜNTERT
Universidad de Zúrich

³⁶ Juan Eugenio Hartzenbusch, *Obras de don Pedro Calderón de la Barca*, BAE, Madrid, M. Rivadeneyra, 1850, tomo IV, p. 715.