



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia



La Numancia de Cervantes a través de la religiosidad

Tesis

Para optar por el grado de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Ángel Arturo Gutiérrez Domínguez

Asesora:

Dra. Aurora González Roldán



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero expresar mi profunda gratitud a todos aquellos que, de una u otra manera, hicieron posible este trabajo de tesis; a mis familiares, amigos y profesores, y especialmente a la Dra. Aurora González Roldán, cuya orientación fue una luz en este camino.

Asimismo, agradezco a mis lectores, quienes, compartiendo sus conocimientos, me ayudaron a ver mejor.

Gracias por todo.

Índice

Introducción	3
Capítulo I. El contexto de <i>La Numancia</i> : la tragedia española del siglo XVI.....	8
1.1 Tragedia y preceptiva renacentista española	8
1.2. La Historia en el teatro	29
Capítulo II. La poética de lo trágico en <i>La Numancia</i>	48
2.1 <i>La Numancia</i> bajo la luz de la preceptiva clásica	48
2.2. Texto espectacular en <i>La Numancia</i>: la jornada de los augurios	69
2.3 Religión en <i>La Numancia</i>: la secularización de la tragedia o la alegoría cristiana	81
Capítulo III. Religiosidad y trascendencia como fondo de <i>La Numancia</i>	96
3.1 Religiosidad: La Patria y la muerte	96
3.2 El pueblo elegido: la trascendencia	119
3.3 El sacrificio y la derrota transformada	129
Apéndice	144
Comentario de una puesta en escena de <i>La Numancia</i> por parte de la Compañía Nacional de Teatro de México bajo la dirección de Juan Carillo (2018)	144
<i>La Numancia</i> de Cervantes a través de la religiosidad: Conclusiones	155
Bibliografía	160

Introducción

La Numancia o *La destrucción de Numancia*¹, como reza el título exacto según refiere el propio Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias*, es una obra que aparece, precisamente, bajo el aparente genérico de comedia. Actualmente la opinión generalizada de la crítica la pondera, sin lugar a dudas, como «tragedia de tema histórico», ya permeada, sin embargo, por la leyenda y el mito.

En la última edición de la obra, en 2015, Alfredo Baras Escolá propone que el título correcto debe ser *La tragedia de Numancia*², y de inicio hay que decir que, a pesar de los siglos transcurridos desde su composición, esta tragedia podría ser, a la fecha, una de las obras más emblemáticas del hispanismo. A pesar de sus primeros detractores, como Moratín, hay infinidad de opiniones favorables en torno a la tragedia cervantina. Debido al tema que trata, hay quien la califica, incluso, como una “epopeya de los orígenes españoles”³, como señala Francisco Vivar. Para Hermenegildo, por ejemplo, se trata de “la mejor tragedia aparecida en la escena española”⁴, título acaso disputable con la *Nise lastimosa* de Bermudez⁵; para Menéndez Pelayo la obra es, prácticamente, una digna heredera de la vena de Esquilo; y, en general, es considerada como “una de las mayores de las mayores realizaciones del teatro clásico de España”⁶.

Los ejes principales en torno a los cuales han girado las lecturas e interpretaciones de *La Numancia* de Cervantes son esencialmente el patriotismo, el heroísmo y la libertad –explorada hasta el cansancio a partir de ellos–. Si bien es cierto que algunas interpretaciones de *La Numancia*, dadas a modo en ciertos escenarios políticos, nos han predispuesto a ver en ella alusiones a un patriotismo exacerbado, la tragedia cervantina se encuentra más allá de este

¹ “El título exacto de la obra es *La destrucción de Numancia*, dado por Cervantes en el prólogo de las *Ocho comedias*. La edición de Sancha la llamó simplemente *La Numancia, tragedia de...* Las obras completas de Cervantes editadas por Schevill y Bonilla en Madrid dan como título el de *Comedia del cerco de Numancia*”. HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973. pp. 370- 371.

² CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*. Alfredo Baras Escolá (ed.) en *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Luis Gómez Canseco (dir.) Vol. I. Madrid: Real Academia Española. Espasa, 2015. pp. 1005- 1100.

³ VIVAR, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Col. Estudios críticos de literatura. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. pp. 13.

⁴ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.* pp. 370.

⁵ “A mi modo de ver -dice Hermenegildo- *La Numancia* es la mejor tragedia aparecida en España, no ya en los tiempos anteriores a Lope de Vega, sino en toda la historia de nuestra literatura”. *ibid.*: 370.

⁶ *Vid.* HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia*. Biblioteca clásica Castalia. Madrid: Castalia, 2001. pp. 238.

reduccionismo como obra esencialmente nacionalista y expresa realidades humanas más íntimas dignas de encomiarse. Aunque para algunos puedan “soplar aires patrióticos”⁷ en *La Numancia*, como dijo en su momento Jordi Cortadella, lo cierto es que existen otras dimensiones y componentes que de igual manera participan de las interpretaciones y simbolismos que esta tragedia pudiera suscitar en sus estudiosos, espectadores y lectores. Se ha demostrado, por ejemplo, que puede prescindirse sin problema de esta lección patrioterica en específico para explorar otras posibilidades que impliquen aspectos más relativos a una visión integralmente humanista. Un claro ejemplo de esto es la puesta en escena que en México hiciera la Compañía Nacional de Teatro bajo la dirección de Juan Carrillo, en 2017 y 2018, en la cual se prescindió de cualquier alusión nacionalista española para dar mayor relevancia al dilema humano.

Sobre este entendido inicial, cabe cuestionarnos si acaso existen otras perspectivas válidas para la comprensión e interpretación de la obra.

La tesis en cuestión comprende y analiza *La Numancia* a través de la religiosidad. En principio este término se halla en relación directa con la religión, en tanto puede entenderse primariamente como “cualidad de religioso”⁸. No obstante, éste es un concepto que puede tratarse como un fenómeno complejo siempre que permite otras acepciones, participa de múltiples dimensiones teóricas del conocimiento y es susceptible, además, de analizarse bajo un modelo conceptual.

Este trabajo propone la tesis de que el transcurrir de las acciones en *La Numancia* está permeado por el factor *religiosidad* y sus manifestaciones, y esto puede verificarse en la medida en que entendamos este término, como un fenómeno complejo que refiere, ya no a un dogma o doctrina en específico, sino a un fenómeno intrínsecamente humano que apela a la trascendencia personal o colectiva buscándola tras el ejercicio de una reflexión espiritual basada en tres componentes fundamentales: 1). componente cognitivo; 2). componente de afecto y 3). componente de comportamiento⁹.

⁷ CORTADELLA, Jordi. “La *Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial”. Chul Park (coord.) *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005. pp. 562.

⁸ RELIGIOSIDAD en *Diccionario de la lengua española*. Actualización 2019. RAE.

⁹ Componentes basados en el modelo teórico de religiosidad que ofrece Marie Cornwall. Vid. CORNWALL Marie, Stan L. ALBRECHT, Perry H. CUNNINGHAM y Brian L. PITCHER. “The Dimensions of Religiosity: A Conceptual Model with an Empirical Test”. *Religious Research Association. Review of Religious Research*, Vol. 27, 3 (1986), pp. 226-244.

Para tal análisis se parte aquí de este modelo teórico de religiosidad cuyos componentes fundamentales explican y ponen de manifiesto la esencia misma de un comportamiento en directa vinculación con la fe, independientemente de que se encuentre inserto en alguna doctrina específica o no. De esta manera, la noción de religiosidad es equiparable con el ejercicio de una voluntad que en sí constituye e incluye básicamente el amor por la vida y por la patria, así como su salvaguardia.

Cabe mencionar, además, que el sentimiento de religiosidad subyacente en la tragedia cervantina se analiza, no sólo para explicar el fondo del argumento aparentemente “patriótico” de la obra en cuestión, sino también para poner de relieve las circunstancias que sirvieron de contexto inmediato a su composición. En este sentido, y para este trabajo en particular, la religiosidad, con todo y sus acepciones y manifestaciones, constituye todo un campo semántico en el cual pueden englobarse diversos aspectos no sólo del contenido o simbolismo de la obra misma, sino de la realidad que influyó directa o indirectamente en su composición. Éste es pues, el afán básico de esta tesis.

Antes que nada, hay que señalar que esta obra de Cervantes se ha considerado diferente por su experimentación con las características de lo trágico o, mejor dicho, por no ceñirse a los parámetros que dictaba la preceptiva clásica que teóricamente se tenía como norma, específicamente la aristotélica. En todo caso, recordemos que en el tiempo en que surge esta tragedia de Cervantes, a pesar de que el modelo teórico será la *Poética* de Aristóteles, el modelo pragmático en realidad es el de Séneca. En la práctica de la tragedia española del siglo XVI predomina el llamado teatro neosenequista, en el cual el lance patético importa más que la fábula y la culpa se subjetiviza, introduciendo así una estética más bien impregnada de pesimismo, sangre y violencia¹⁰. En suma, tal como señala Álvarez Sellers, “en España la admiración por los clásicos no supuso la fidelidad a sus planteamientos”¹¹ y el caso de Cervantes con su *Numancia* es especialmente ilustrativo cada vez que pone de manifiesto una heterodoxia del particular modelo de esta tragedia cervantina con el modelo y los parámetros clásicos.

¹⁰ Vid. ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista” en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Congreso extraordinario de la AITENSO, 2016 (Actas selectas). Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.). Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. pp. 131-132.

¹¹ *ídem*.

Ahora bien, con tal de poner de relieve esta heterodoxia, es decir, hacer evidentes los puntos en que difiere y se aleja, así como los puntos en que se acerca al modelo clásico, específicamente el aristotélico, en este trabajo se analizará y describirá *La Numancia* bajo la luz de la preceptiva clásica, privilegiando conceptos como *hamartia*, *hybris*, fábula y principio del decoro con tal de responder qué tanto *La Numancia* se aleja de la concepción original de concebir la tragedia. Este ejercicio resulta especialmente útil no sólo para cuestionar la noción y operatividad de la instancia divina, que en la antigüedad constituía un parámetro formal necesario para concebir y hacer tragedia, sino también para contrastar, de paso, las posibilidades interpretativas en torno a la figura del héroe o protagonista trágico dentro de la tragedia cervantina en cuestión. Hay que recordar que la tragedia griega fue profundamente religiosa; de hecho –como señala Álvarez Sellers– “tiene un esencial carácter religioso”, además “subrayado por la índole heroica y tradicional de las fábulas”¹² y, siempre que así sea, resulta de interés para este trabajo de tesis. No olvidemos que, por mucha distancia que exista entre la Grecia clásica y la España renacentista, el género trágico tiene su origen esencial con los helenos y cuando se hace tragedia, sea la época que sea, ése es un hecho que no puede pasarse por alto; más aún cuando existía en la España de finales del XVI una clara intencionalidad de hacer tragedia. En todo caso, “la tragedia griega, antecedente de la española –afirma Álvarez Sellers– es profundamente religiosa; es una muestra, a la vez poética, del culto que el griego tributa a su idea de la divinidad en la que siente apoyada su existencia”¹³.

Por lo anteriormente expuesto, en el segundo capítulo de esta tesis se hará un análisis de la poética de lo trágico en *La Numancia* tomando como punto de referencia la preceptiva aristotélica, y apelando también a la dimensión espectacular del texto dentro del contexto de los rituales representados, pero, sobre todo, con miras a cuestionar cómo funciona el aspecto religioso en *La Numancia* siempre que su filiación genérica es la tragedia. Con esto se pretende cuestionar si existe un elemento metafísico que incida y redondee la interpretación de esta obra. Para ello se revisarán posturas y visiones como la de Jesús G. Maestro y la de Francisco Vivar, apelando al campo semántico religioso que la obra proporciona tanto a nivel de fábula como en el plano de lo espectacular.

Antes, en un primer capítulo, se explorará el contexto de composición y aparición de esta obra de Cervantes, abordando para ello el panorama de la preceptiva y la concepción del género

¹² ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*. Tesis doctoral UMI Dissertation Publishing. Valencia: Universitat de Valencia, 1993. pp. 13.

¹³*ibid.*: 16

trágico en la España de finales del siglo XVI, tocando puntos clave como la preceptiva del Pinciano y el entendimiento de la tragedia por parte generación de tragediógrafos de 1580, entre la cual se cuenta al autor de *La Numancia*. Este primer capítulo se halla dividido en dos grandes apartados, el primero tratará aspectos relativos a la tragedia y preceptiva renacentista española, como los recién comentados, y el segundo apartado abordará el tratamiento de la materia histórica en el teatro, analizando para ello la tradicional relación aristotélica entre historia y poesía, así como aspectos claves del teatro histórico y, por supuesto, cómo funciona esto en *La Numancia*.

Será en un tercer capítulo donde ya se aborde propiamente el análisis temático de la «Religiosidad en *La Numancia*» partiendo de la relación que guardan los conceptos de la Patria y la Muerte, y comprendiendo, principalmente, cómo se hallan íntimamente ligadas las nociones religiosas y nacionalistas, así como la influencia de la religión en la construcción de la idea de nación. Sobre esta base se construye el análisis teórico de la religiosidad como fenómeno complejo que puede entenderse a partir de los tres componentes fundamentales ya mencionados: 1). cognitivo; 2). de afecto y 3). de comportamiento. En suma, a partir de estos tres componentes se puede realizar un análisis temático de la obra en cuestión, y de dicho acercamiento se desprenden algunas conclusiones importantes. En el segundo apartado de este capítulo se aborda la noción de trascendencia con relación a ciertos pasajes de esta obra, específicamente con la profecía de la figura alegórica del Duero. En un tercer apartado se aborda uno de los puntos más relevantes de este trabajo, que es el tema del sacrificio y la derrota transformada, pues las implicaciones de entender y analizar la tragedia desde este particular punto de vista tienen un trasfondo religioso importante.

Por último, a modo de epílogo, se realizará un breve comentario acerca de una puesta en escena de *La Numancia* que hizo la Compañía Nacional de Teatro de México en 2018 bajo la dirección de Juan Carrillo, destacando puntos novedosos de esta peculiar lectura, así como algunos aspectos clave que importen a esta tesis en particular.

Capítulo I. El contexto de *La Numancia*: la tragedia española del siglo XVI

1.1 Tragedia y preceptiva renacentista española

Antes que nada, hay que señalar que cuando se escribió *La Numancia*, entre 1580 y 1585¹⁴, no existía en España una doctrina de la tragedia propiamente consolidada, con todo lo que ello implica. Incluso hay quien pone en tela de juicio la validez de hablar sobre una tragedia española renacentista. Sobre este respecto es notable la diferencia entre las posturas de Frolidi¹⁵ y de Alfredo Hermenegildo. Por su lado Rinaldo Frolidi prácticamente “niega la posibilidad de la tragedia española del siglo XVI”¹⁶ e incluso considera “inapropiado reunir bajo la etiqueta de «trágicos españoles» a dramaturgos tan desiguales como Cueva, Virués, Argensola, Artieda, Cervantes o Lasso de la Vega”¹⁷. En la contraparte, Hermenegildo considera que, aunque “dispersa, semiperdida y multiforme”¹⁸, en efecto puede reconstruirse y hablarse propiamente de una tragedia española renacentista, en el sentido de que ésta surge como “producto de una misma actitud espiritual”¹⁹ y, más aún, bajo la justificante de que, salvo débiles intentos del siglo XVIII, es el Renacimiento “el único momento de las letras hispanas en que se manifiesta un deseo evidente de crear una tragedia”²⁰. En todo caso, para Frolidi aquellos no fueron sino meros ‘intentos’, pues, de acuerdo a su juicio, no se alcanzaron resultados tales “como para afirmar que en España se había consolidado una tradición literaria, y aún menos teatral, propiamente trágica”²¹. Asimismo, asegura que entonces, durante la mayor parte del siglo XVI, la acepción que en España se tenía del término tragedia ni siquiera provenía de la tradición clásica, sino de la medieval:

En España todas las definiciones que en el siglo XV se dan de la tragedia (Juan de Mena, Marqués de Santularia, Hernán Núñez) corresponden a la idea de una forma de narración épica con

¹⁴ La crítica en general señala que no hay fundamento para poder precisarse mucho más al respecto. Cotarello fecha la obra en 1581; Astrana Marín y Hermenegildo en 1583; y Canavaggio y Peña entre 1583 y 1585. *Vid.* YNDURAIN, Francisco. “Prólogo”. *La Numancia* de Miguel de Cervantes. Madrid: Aguilar, 1964. pp. 23-24 y BARAS Escolá, Alfredo. “Lectura de *Tragedia de Numancia*” en: *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Luis Gómez Canseco (dir.). Vol. II. Madrid: Real Academia Española- Espasa, 2015. pp. 170.

¹⁵ Se hace referencia a su libro *Lope de Vega y la formación de la comedia*, cit. en ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*. Tesis doctoral UMI Dissertation Publishing. Valencia: Universitat de Valencia. 1993. pp. 53.

¹⁶ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *ídem*.

¹⁷ *ídem*.

¹⁸ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.* pp. 12.

¹⁹ *ídem*.

²⁰ *ibid.*: 15.

²¹ FROLDI, Rinaldo "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español" en Sebastián Neumeister (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Berlín: Frankfurt am Main-Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457.

partes dialogadas que empieza felizmente y acaba tristemente, de estilo elevado y con personajes ilustres.²²

Froldi recalca que en la primera mitad del siglo XVI el término tragedia “continúa siendo usado con su significado de origen medieval”²³ y que realmente no existe en España un genuino debate en torno a la tragedia como un género propiamente dicho, mientras que en Italia, por el contrario, ya se redescubre y se comenta la *Poética* de Aristóteles. Esto último podría parecer un juicio nacionalista por parte de Froldi; pero no lo es tanto. Habrá también quien afirme que España, “incapaz de romper” con la Edad Media, no tuvo un verdadero Renacimiento y simplemente se limitó a importar elementos del modelo italiano renacentista²⁴. En todo caso, para bien o para mal, esto mismo constituirá parte la idiosincrasia del Renacimiento español:

La originalidad de nuestro Renacimiento estriba, quizá, en la fusión de la tradición medieval con las nuevas aportaciones europeas, en la adaptación y renovación del pasado cultural hispánico con la esencia universalista y expansiva renacentista recibida de la herencia clásica, en la cristianización de la Antigüedad para adecuarla al discurso español.²⁵

En España lo que existe de cierto en ese momento es el teatro universitario, lo que Álvarez Sellers refiere como las “representaciones de textos originales en latín en los claustros universitarios”²⁶. A priori, estas actividades tenían una finalidad fundamentalmente didáctica: consistían prácticamente en ‘ejercicios pedagógicos’ que, para Froldi, por ejemplo, resultan difíciles de ser considerados “un filón de la tragedia renacentista española”²⁷, pues carecían de una auténtica “conciencia de género teatral” como “realidad operante para un público contemporáneo”²⁸. Hay otra veta trágica que, pese a tener prácticamente el mismo veredicto final, merece mejor consideración para el hispanista italiano, y se trata del llamado teatro de colegio de los jesuitas:

²² *ibid.*: 458.

²³ *ídem.*

²⁴ “En 1860, Jacob Burckhardt publica *La cultura del Renacimiento en Italia*, donde considera la sociedad renacentista italiana como único modelo, y en 1909 Henrik Morf afirmaba en su libro *Die Kultur der Gegenwart* que España, incapaz de romper totalmente con la Edad Media, no tuvo un verdadero Renacimiento y se limitó a tomar elementos de la vecina Italia”. ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. op. cit.*, pp. 48.

²⁵ *ídem.*

²⁶ *ibid.*: 56.

²⁷ FROLDI, Rinaldo. *op. cit.*, pp. 459.

²⁸ *ibid.*: 460.

Ante todo, habría que observar que el teatro jesuítico (que es fenómeno europeo y no exclusivamente español) culturalmente se inscribe en el movimiento de la Contrarreforma, y que literaria y estilísticamente conviene estudiarlo como expresión del Manierismo o del Barroco más que como manifestación del Renacimiento. Es cierto que algunos textos - la minoría - de este teatro 'de colegio' tienen el subtítulo de 'tragedias'.²⁹

A grandes rasgos, estos ejercicios teatrales de contenido moralista “contaminados, al pasar de los años, con adiciones de textos en castellano”³⁰ –recalca Froldi– estaban escritos en latín y eran dirigidos por maestros jesuitas de retórica a modo de ejercicios lingüísticos. Y aunque algunos de estos textos ya estén etiquetados como tragedias, no puede decirse que hayan tenido como trasfondo un intento genuino por fundar propiamente un «género trágico», con las implicaciones que esto conlleva. En resumen, estas representaciones acaecidas típicamente en fiestas religiosas, o en las fechas de inauguración o clausura de los cursos, se llevaban a cabo en un reducido ambiente de claustro y con fines que dejarían en un segundo plano a cualquier intención formal de filiación trágica; se quedarían como meros experimentos, más enfocados seguramente en lo didáctico. En todo caso, –dice Froldi– se produjo “una conexión evidente con la tradición del teatro medieval: uso de abstracciones y de figuras alegóricas, dentro del marco del carácter educativo en un plano moral y religioso”³¹. Y es que, de acuerdo con el hispanista italiano, durante la primera mitad del siglo seguía existiendo en España un teatro religioso³², ámbito en el que el término «tragedia» aparece siempre relacionado con la tradición medieval. Señala que probablemente sea el caso de los textos perdidos de Vasco Díaz Tanco del Freneal o bien el caso de Micael de Carvajal, cuya *Tragedia Josefina* (hacia 1535) tiene “un evidente carácter de drama popular en la línea de la tradición medieval en la cual pueden entrar elementos en apariencia griegos, pero que vienen de Séneca”³³.

Así pues, tanto en el teatro de colegio como en el religioso, el término «tragedia» se halla “siempre que aparecen en la escena altos personajes –bíblicos por lo general– o cuando muere el protagonista”³⁴ y el final o conclusión se dedica a la celebración del santo, protagonista de la

²⁹ *ídem*.

³⁰ El hispanista italiano apunta: “su contenido era decididamente moralista: oposición entre el bien y el mal, la verdad y el error; exclusión categórica de los temas amorosos. En resumidas cuentas, sustancialmente, constituían un ejercicio lingüístico al tiempo que obras edificantes según la pedagogía ignaciana”. *ídem*.

³¹ *ídem*.

³² “En efecto, un teatro religioso había continuado existiendo en España: lo encontramos en la primera parte del siglo, aún antes de la fundación de los colegios ignacianos. En este teatro el término 'tragedia', cuando aparece siempre se relaciona con el significado de ascendencia medieval”. *ídem*.

³³ *ídem*.

³⁴ *ídem*.

acción. De cualquier forma, Frolidi concluye que “tampoco en este caso hay preocupación por la fundación de un género propiamente trágico; se trata más bien de montar un espectáculo educativo y conmovedor”³⁵.

En suma, para el hispanista Rinaldo Frolidi las tentativas de tragedia “con conciencia de género y de la oposición entre lo antiguo y lo moderno”³⁶, se abren en España sólo a partir de 1577, cuando Jerónimo Bermúdez, usando el seudónimo de Antonio de Silva, publica sus dos *Nises*: la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*, a las que da el título de *Primeras tragedias españolas*³⁷. Después vendrían –dice Frolidi– “otros intentos de tragedia” con Artieda, Virués, Juan de La Cueva, Argensola, Cervantes y Lobo Lasso de La Vega. Y sólo eso: intentos.

Para el hispanista italiano lo que verdaderamente hay que tener en consideración para el análisis y estudio de la tragedia española del siglo XVI es el significado que en la época se da al término «tragedia»³⁸. En este sentido, Frolidi es de la opinión que sólo tardíamente el término “asume un significado específico de género teatral”³⁹, y esto lo atribuye a que en la España del siglo XVI no hubo realmente debate crítico en torno a la *Poética* de Aristóteles; no al menos hasta el último cuarto de siglo. Subraya, además, que mientras en Italia y Francia el resurgimiento del teatro trágico está íntimamente ligado al influjo de Séneca, en España este autor se conoce más bien poco; “la verdad es que Séneca no se publicó ni se tradujo en España en el siglo XVI. Sólo en el último cuarto de siglo, Séneca y el teatro clásico penetraron en España por influjo portugués e italiano”⁴⁰. Hay que recordar que no hubo en la España del siglo XVI preceptiva que sirviera de base a los dramaturgos; en la primera parte del XVI “ni el *Arte de trovar* de Juan del Encina ni el *Prohemio a la Propalladia* de Torres Naharro tocan de manera concreta el problema teórico de la tragedia”⁴¹. Y la *Philophia Antigua Poética* del Pinciano no se publica sino hasta 1596, prácticamente al final de siglo; así que los tragediógrafos de la generación de 1580, entre ellos Cervantes, lejos de crear siguiendo consideraciones teóricas acerca de la poética de lo trágico, más bien se adelantan a ellas o las pasan por alto. En el mejor de los casos habrían acudido a las poéticas de los preceptistas italianos como Robortello, Castelvetro o Scalígero.

³⁵ *ídem*.

³⁶ *ibid.*: 461.

³⁷ *ídem*.

³⁸ *ibid.*: 462.

³⁹ *ídem*.

⁴⁰ *ídem*.

⁴¹ HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 24.

En suma, mientras para Froldi las tentativas de hacer tragedia sólo se quedan en eso, en intentos fracasados o experimentos. Hermenegildo sí considera válido hablar de tragedia española del siglo XVI, y señala que la tragedia ya existía en España desde principios de siglo “en ese teatro primitivo formado y escrito casi exclusivamente por conversos”⁴² y que tanto el teatro de colegio como el universitario “suponen la utilización de la tradición clásica y la temática bíblica para continuar el experimento de la tragedia”⁴³. Para Hermenegildo, aunque no existiera una línea o escuela bien establecida, todos los autores, desde principios hasta finales de siglo, tienen el claro deseo, o bien, el deseo consciente de hacer tragedia; más aún con el grupo del 1580. De acuerdo a este criterio, por lo menos a partir de este momento debe reconocerse una tragedia española renacentista en toda regla:

Quando en el último tercio del siglo surge el grupo formado por los Bermúdez, Virués, Cueva, Argensola, Artieda, Cervantes, etc., en todos ellos se notan unas inquietudes técnicas, temáticas e ideológicas que, sin llegar a constituir una escuela, forman un entramado de obras que pueden y deben llamarse con toda propiedad tragedia española del Renacimiento.⁴⁴

Si algo resulta claro para Hermenegildo, además de la clara intencionalidad de hacer tragedia por parte de los dramaturgos del XVI, es que ésta “vivió de espaldas al pueblo, a la masa cristiana vieja que despreciaba al intelectual”⁴⁵; es decir, las tragedias no eran precisamente populares, no respetaban los preceptos que regían la vida de la masa y, por ende, constituían empresas propias de círculos cerrados, de “intelectuales marginados por una sociedad agresiva”⁴⁶. Cabe señalar que en ese entonces el contexto social se hallaba permeado por el problema de los viejos y nuevos cristianos. Desde esta dicotomía se construía la idea de una vida honrosa. De ello habla Américo Castro⁴⁷: los cristianos nuevos trataban de ajustarse a la opinión cristiano vieja para no ser atropellados o perseguidos⁴⁸. Y es que, de acuerdo con el cervantista, ya desde la primera mitad del XVI, ni siquiera el hecho de ser descendientes de personas instruidas o caballeros de alto rango era garantía de no ser tomado por cristiano nuevo, y esto al parecer fue más evidente conforme el siglo llegaba a su fin:

⁴² HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 19.

⁴³ *ídem*.

⁴⁴ *ídem*.

⁴⁵ *ibid.*: 17.

⁴⁶ *ibid.*: 18.

⁴⁷ CASTRO, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza, 1974. pp. 35.

⁴⁸ Resulta interesante el apunte de Américo Castro al respecto: “Lo sabía bien Quevedo: «Para ser caballero o hidalgo, aunque seas judío y moro, haz mala letra, habla despacio y recio, anda a caballo, debe mucho, y vete donde no te conozcan, y lo serás» *ídem*.”

Situándonos a fines del siglo XVI, observamos que *el español no encontraba dentro de sí nada firme e indiscutible sobre que apoyarse, fuera de las estimaciones cristiano-viejas*. La conciencia del ser y vale íntimos por sí sola valía poco; ni nada exterior (riqueza, tareas inteligentes) protegía contra la condición asignada al individuo por la sociedad, por la «opinión».⁴⁹

En suma, el contexto del autor dramático del XVI no parece haber sido muy favorable ni alentador. Además, cabe mencionar que en el tiempo en que estos autores escriben sus tragedias, las obras teatrales solían difundirse más bien en manuscritos, y pocas veces llegaban a la imprenta⁵⁰. No hubo, pues, condiciones propicias para el florecimiento de un arte trágico en regla.

Ahora bien, en un punto medio entre la postura de Froldi y la de Hermenegildo hallamos a otro destacado estudioso del tema, Jean Canavaggio, quien ciertamente encuentra deficiencias en los intentos de hacer tragedia en la España del XVI, pero al mismo tiempo reconoce “rasgos comunes que predominan, revelando la progresiva madurez del género”⁵¹, con lo que pone de manifiesto la autenticidad del modelo trágico del renacimiento español, independientemente de sus posibles fallos o heterodoxias con relación al modelo clásico.

Hablar de la tragedia renacentista española, en efecto, es dar por sentado que, en la España del siglo XVI, ha podido nacer y formarse, bajo el nombre de tragedia, un auténtico género nuevo: género tal vez fracasado, cifrado a fin de cuentas en un puñado de tanteos, pero dotado de caracteres propios, e irreductible a cualquier antecedente o modelo.⁵²

Sobre esta línea, Rosa Álvarez Sellers sí reconoce un modelo español de tragedia del siglo XVI, y de acuerdo con la académica, éste es un modelo que apela a una tragedia escrita por intelectuales que de una u otra manera quedaron fuera del sistema político y hacen uso del teatro para exponer sus críticas. “Existe una clara voluntad de crear una tragedia española partiendo de los modelos clásicos” –dice ella–, “sin embargo, pese a tan notable esfuerzo, no supieron conectar con los intereses teatrales del público o no dieron con la fórmula adecuada, pero el caso es que el intento no prosperó”⁵³.

Así pues, a manera de recapitulación, podemos decir que hubo en la España del siglo XVI una particular perspectiva de tragedia que se manifestó principalmente en un ámbito “afín al

⁴⁹ *ibid.*:36.

⁵⁰ Vid. MAESTRO, Jesús G. *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2013. pp. 19.

⁵¹ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 62.

⁵² CANAVAGGIO, Jean. *cit.* en ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *idem*.

⁵³ *ibid.*:44.

teatro humanístico”⁵⁴ y que, finalmente, halla en la generación de 1580 a sus principales exponentes; entre ellos encontramos nombres como Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Gabriel Lasso de la Vega, Diego López de Castro, Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués, entre otros. Estos tragediógrafos, junto con el propio Miguel de Cervantes, conforman “una suerte de «generación perdida» de autores trágicos” que desarrollan su producción teatral siguiendo una tendencia “pretendidamente culta, orientada a la imitación de la tragedia clasicista de ascendencia italiana”⁵⁵, pero con una respuesta del público aparentemente poco satisfactoria, favor que Lope, por el contrario, sí supo ganarse.

Preceptiva renacentista española

El teatro español, señala Hermenegildo, nace desde finales del siglo XV y principios del XVI “con preocupaciones muy distintas de cualquier ordenación teórica de la tragedia”⁵⁶. Como ya se dijo, nace y vive de espaldas a ella, sin atender formalmente teoría alguna de la tragedia y “profundamente condicionado por la problemática social y religiosa de la época”⁵⁷. No existe entonces en España una preceptiva que dé cimiento al teatro en general y a la tragedia en particular. Las aludidas contribuciones de Encina o de Torres Naharro no llegan a incidir en la construcción de tragedias.

Ahora bien, para la segunda mitad del siglo XVI, el panorama cambia un poco, pues los dramaturgos españoles ya están en contacto con las poéticas aristotélicas de preceptistas italianos como Robortello, Vicenzo, Maggi y Scalígero. No obstante, la crítica es unánime al señalar que, aunque admiraban a Aristóteles, “generalmente siguieron en la práctica a los imitadores de Séneca”⁵⁸. Es decir, los modelos de tragedia que adoptaron más bien tendían a lo que hoy la crítica denomina “tragedia de horror”, en la que lo fundamental será “la ejemplaridad, lograda mediante el elogio de la virtud y la exposición del vicio y su castigo”⁵⁹. Séneca –dice Álvarez Sellers– será una especie de “autor-puente” entre Aristóteles y Lope, que “influirá en el drama religioso como en el teatro jesuítico y la tragedia de horror”. Así pues, la tragedia española, tanto del siglo XVI como del XVII no se construye exclusivamente sobre

⁵⁴ MAESTRO, Jesús G. *op. cit.*, pp. 62.

⁵⁵ *ibid.*: 19

⁵⁶ HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 24.

⁵⁷ *idem.*

⁵⁸ *ibid.*:22.

⁵⁹ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 77.

patrones aristotélicos. Si bien Aristóteles será el referente teórico obligado, “el modelo pragmático de escritura dramatúrgica será Séneca, que inspirará las obras de Cueva, Rey de Artieda, Virués o Lupercio Leonardo de Argensola”⁶⁰. En otras cosas, esto nos habla de qué tan adelantada estaba Italia a España en este rubro, por no aludir a un desinterés en estas teorías literarias por parte de los españoles. En todo caso, lo que existía sobre preceptiva provenía de los mismos autores. Al respecto González Maestro apunta también como una generalidad el desentendimiento de la poética aristotélica por parte de los autores trágicos de finales siglo.

La tragedia surge brevemente, en la España del último tercio del siglo XVI, de la mano de dramaturgos que ocupan en principio un lugar secundario en la literatura y el teatro del momento, que no consiguen hacer de sus textos literarios obras teatrales de referencia para el público de su tiempo, y que tampoco confirman en su creación dramática una poética aristotélica con la que aparentemente podrían sentirse identificados.⁶¹

Ahora bien, para hablar de teoría trágica en la España del siglo XVI, de acuerdo con Hermenegildo, cabe distinguir primero entre preceptistas que permanecieron al margen de la creación artista, por un lado, y por el otro, los preceptistas dramaturgos. Entre los primeros intentos de preceptiva se refieren los de Miguel Sánchez de Lima, Jerónimo de Mondragón, Juan Díaz Rengifo, y más tarde, Luis Alonso de Carvallo con *El Cisne de Apolo* (1602). Entre estos autores, considerados más bien como menores, tenemos también a Tomás Correa, quien publicó una preceptiva en Venecia, en 1569, bajo el nombre de *In librum de Arte Poética. Q. Horatti Flacci explanationes*. Pero, sin duda, el más importante será Antonio López Pinciano, quien con su obra *Philophía Antigua Poética* establece un antes y un después en cuanto a preceptiva en España. El Pinciano cobra tal preponderancia en la medida en que “aspiró a cimentar verdaderamente una teoría filosófica de los géneros literarios, completando el pensamiento de Aristóteles”⁶², legando así un sistema literario completo. Aunque aquí nos limitaremos a lo que toca estrictamente el siglo XVI, sea dicho de paso que, junto al nombre del Pinciano, tenemos, aunque en tiempos posteriores, a Francisco Cascales y González de Salas. Ellos, de acuerdo con Hermenegildo, conformarían el trío de grandes preceptistas españoles.

El Pinciano publica su *Philophía Antigua Poética* en 1596 y constituye -en palabras de Alfredo Hermenegildo- “el resumen teórico de la sedimentación producida por las distintas

⁶⁰ *idem*.

⁶¹ MAESTRO, Jesús G. *op. cit.*, pp. 63.

⁶² HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 25.

tendencias apuntadas en la elaboración de una tragedia española”⁶³. En general se sabe que la obra tuvo gran impacto y aparentemente la mayoría de los grandes escritores de la época, incluido Cervantes, habrían tomado algo de lo que allí se postulaba sobre la poética⁶⁴ en general. A priori, atendiendo a la fecha de publicación de la *Philophía Antigua Poética*, parece muy poco probable que Cervantes haya tomado a consideración la preceptiva de Alonso López Pinciano para la construcción de su *Numancia*, compuesta entre junio de 1581 y marzo de 1585⁶⁵. No obstante, Hermenegildo sugiere que, a pesar de haber sido publicada hasta 1596, Pinciano tenía redactada su obra desde varios años antes, específicamente unos dieciséis antes, es decir, hacia 1580:

El Pinciano debió de escribir su obra hacia 1580. Si la hubiera publicado antes, es muy probable que Aristóteles y lo clásico hubiesen influido mucho más en el desarrollo del teatro español. Pero en 1596, pasados ya los intentos tragicistas más o menos clásicos, Lope de Vega era ya el dueño absoluto de la escena hispánica.⁶⁶

Si bien no es aquí el objetivo indagar si hubo una cercanía tal entre Cervantes y Pinciano como para que el primero conociera la preceptiva trágica del segundo antes de que se publicara, cabe apuntar por lo menos que, tomando en cuenta lo recién expuesto, es probable que la *Philophía Antigua Poética* haya sido escrita paralelamente o incluso con antelación a la *Numancia* cervantina; y que, seguramente, tanto Cervantes como Pinciano, tomaron en consideración versiones muy similares de la forma en que se representaban las tragedias en ese tiempo para fabricarse su particular concepción de «tragedia», o por lo menos abrevaron de fuentes comunes, específicamente de Scalígero, como el propio Pinciano lo revela en su *Philophía Antigua Poética*.

Como señala Hermenegildo, citando a Shepard, la labor del Pinciano en este sentido no es creadora como organizadora. «La materia existía ya antes de Pinciano, pero con relación al mundo antiguo. Pinciano encuadra la teoría aristotélica en el marco de pensamiento renacentista»⁶⁷. Esto nos habla de la inquietud por adaptar los modelos de tragedia de la

⁶³ *ibid.*: 27.

⁶⁴ “Grandes escritores (por ejemplo, Cervantes) beben en Pinciano los esquemas teóricos oficiales, de los que, después, a menudo, por suerte, saben apartarse, movidos por su propia creatividad”. *Vid.* PORQUERAS MAYO, Alberto. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Biblioteca Universitaria PUVILL. I. Estudios 6. Barcelona: PUVILL, 1986. pp. 49.

⁶⁵ Datos proporcionados por Alfredo Hermenegildo en su “Introducción” a *La destrucción de Numancia*, de Cervantes. Biblioteca clásica Castalia. Madrid: Editorial Castalia, 2001. pp. 228.

⁶⁶ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 27.

⁶⁷ “Pinciano no se considera a sí mismo solamente propagador de un corpus en formación de teoría... La finalidad del Pinciano no es, por tanto, creadora, sino más bien organizadora. La materia existía ya antes de Pinciano, pero

antigüedad al gusto de la época, en suma, del empeño por actualizar la tragedia. Así es como esta necesidad “de adaptar la experiencia dramática al público y gustos contemporáneos, llevó a los trágicos del siglo XVI a renegar de Aristóteles partiendo del modelo aristotélico de tragedia”⁶⁸. Prueba de la consciencia del intento –dice Álvarez Sellers– son las propias reflexiones teóricas con las que dramaturgos como Virués, Artieda, Argensola, Cueva hacen acompañar a sus obras dramáticas para explicar su producción trágica y justificar su alejamiento de los clásicos⁶⁹. Sobre este distanciamiento consciente de los clásicos que refiere la crítica al respecto de la práctica dramática del XVI, Álvarez Sellers apunta con claridad que la tragedia “traducirá, reflejará o se inspirará en mitos clásicos pero no en estado puro sino pasándolos por el tamiz de lo autóctono”⁷⁰, lo que apuntaría a una auténtica nacionalización de los géneros literarios con independencia de moldes grecolatinos.

En todo caso y volviendo al caso concreto de la preceptiva, tal como sucedió con Aristóteles, el Pinciano habría tomado las bases para su teoría a partir de la observación de la práctica dramática de su tiempo; se confirma entonces que también en la España del XVI la práctica se anticipa a cualquier teoría o preceptiva, y que ésta se compone sólo a partir de la observación y análisis de la primera. De ello da cuenta la propia Álvarez Sellers:

De igual modo que Aristóteles describe a posteriori lo que contempla en los escenarios, en España, en los siglos XVI y XVII, la práctica dramática se anticipa a la teoría, condicionando la primera a la segunda y no al revés.⁷¹

El Pinciano, a grandes rasgos, intenta “una síntesis equilibrada”⁷² entre Platón y Aristóteles y, desde el prólogo, el propio autor resume: “Aquí verás, lector, con brevedad, la importancia de la Poética, la esencia, causas y especies della”⁷³. De acuerdo con la investigación de Porqueras Mayo, el Pinciano cita a sus precedentes de una manera global: “Aristóteles y «sus comentaristas latinos y italianos». Es negativo para con Horacio y remite al lector, si quiere ejercitarse, al César Escalígero”⁷⁴. En resumen, Pinciano desarrolla su teoría poética en forma de diálogo entre tres personajes, dividiéndose además en epístolas; y es en las epístolas VIII y IX donde estudia la tragedia. En lo que respecta a las explicaciones de la definición, Pinciano

con relación al mundo antiguo. Pinciano encuadra la teoría aristotélica en el marco de pensamiento renacentista”. SHEPARD *cit.* en HERMENEGILDO. *ídem.*

⁶⁸HERMENEGILDO, *cit.* en ÁLVAREZ SELLERS. *op. cit.*, pp. 60.

⁶⁹ÁLVAREZ SELLERS. *ibid.*: 58.

⁷⁰*ibid.*: 52.

⁷¹*ibid.*: 60.

⁷²PORQUERAS MAYO. *op. cit.*, pp. 47.

⁷³*ídem.*

⁷⁴*ídem.*

centra su atención en cuatro puntos⁷⁵. De inicio designa a la acción trágica como «grave» e insiste en ello en distinción con «virtuosa», adjetivación a su gusto inexpresiva e incompleta. En segundo lugar, la obra tiene que ser «perfecta y acabada». Luego, ha de reunir las «tres formas de imitación», es decir, la tripudia, la música y el metro: “juntas pero en diferentes tiempos, no en el mismo como en la poesía ditirámica”⁷⁶. Finalmente, si bien «limpiar las pasiones del ánimo» es común a toda la poética, Pinciano “sostiene que la tragedia lo consigue mejor, porque, poniendo delante personajes vivos, mueve más a miedo y compasión”⁷⁷.

De acuerdo con Alfredo Hermenegildo, todos los preceptistas se preocupan mucho de no alejarse de lo dicho por Aristóteles. En su caso, Pinciano así traduce la definición que de la tragedia diera el estagirita:

Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en sí las tres formas de imitación, cada vna de por sí, hecha para la [sic] limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo.⁷⁸

Ahora bien, la definición que el Pinciano da como propia prácticamente no difiere de la de Aristóteles: “Tragedia dixera yo que es imitación actiua de acción graue, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedo”⁷⁹.

En cuanto a las clases de tragedia, mientras Aristóteles distinguía cuatro especies (simple, morata, patética y compuesta), Pinciano sólo admite dos: simples y compuestas; y cada una de éstas podía ser, a su vez, patética o morata; y “llama patética a aquella tragedia que está «llena de miedos y miserias», como la *Hécuba* de Eurípides. Morata es la que contiene y *enseña* costumbres, como *Hipólito* de Séneca”⁸⁰. De estos dos tipos, la más perfecta sería la patética, esto en función de que el deleite “está en razón directa con la compasión”, aunque la morata resultaría más útil para el espectador en función de su intención didáctica. Además, Pinciano reconoce como algo normal el caso de las tragedias de ‘final feliz’. Al respecto, Alfredo Hermenegildo interpreta lo siguiente:

Pinciano tiene plena conciencia de la contradicción existente entre el principio del «deleyte trágico» que proporciona una tragedia, cuyo protagonista no es ni bueno ni malo y cuyo desenlace es desgraciado, y el principio del placer que ocasiona un final feliz. El autor reconoce que los

⁷⁵ Vid. HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 39.

⁷⁶ *ídem*.

⁷⁷ *ídem*.

⁷⁸ LÓPEZ PINCIANO, cit. en HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 38.

⁷⁹ PINCIANO, cit. en HERMENEGILDO. *ídem*.

⁸⁰ *ibid.*: 40

dramaturgos escribían muchas tragedias de final feliz para causar placer a los oyentes. Hay que señalar que un final feliz puede ser aquel en que el protagonista malvado termina de forma catastrófica.⁸¹

Es notable el interés de Pinciano al respecto de estos finales felices. De hecho, habrá quien, como Shepard, vea precisamente en el tipo de final el motivo principal de la distinción que hace Pinciano sobre las dos clases de tragedia. De acuerdo con Shepard, la tragedia morata de Pinciano podría tener un final feliz o un final desastroso “según el sentido moral del auditorio”. El «deleyte» de la tragedia morata⁸² –dice Shepard–, “satisface la sensibilidad ética mientras el placer asociado a la patética es de índole estética”⁸³ y tiene toda la razón.

En suma, para Pinciano, la mejor tragedia será la patética, por ser la que mueve a compasión. Y esto lo pone directamente de manifiesto a través del diálogo entre sus personajes:

Es, pues, la mejor tragedia la pathética, porque más cumple con la obligación del mover a conmiseración y, si tiene el fin desastrado y miserable, es la mejor. Será en el segundo lugar, de bondad, la tragedia cuya persona (o ni buena ni mala, o buena) pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, mas ésta tal terná un poco de olor de comedia cuanto al fin.⁸⁴

Así pues, terror y compasión serían los dos fines primordiales de la tragedia, y siempre se pretende conseguir la moralización del pueblo⁸⁵. En este sentido, recalca Hermenegildo el hecho de que Pinciano plantea la interrogante de cómo puede la tragedia mover a miedo y misericordia cuando, según Aristóteles, su esencia sucede siempre fuera de escena, es decir, las muertes y desgracias. Pinciano da una explicación aristotélica:

con el ver un Príamo, y una Écuba, y un Héctor, y un Ulyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y, aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme, estando presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos y hace reflexión

⁸¹ *ibid.*: 41.

⁸² Resumiendo el pensamiento de Pinciano al respecto de la diferenciación entre tragedia morata y patética, Shepard señala que “necesariamente, los protagonistas de la «tragedia morata» son buenos o malos y no moralmente indiferentes, como ocurre en la «tragedia pathética», en la que no son ‘ni buenos ni malos’. De esta forma la «tragedia morata» se convierte en el vehículo perfecto de la expresión horaciana «utile dulce» y de la exigencia renacentista de que la literatura tenga un propósito didáctico [...] La «tragedia morata» de Pinciano es la más útil de las dos categorías en que se divide el género trágico y responde a las exigencias especiales de la literatura renacentista”. SHEPARD, cit. en HERMENEGILDO. *ídem*.

⁸³ SHEPARD, cit. en HERMENEGILDO *ídem*.

⁸⁴ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. “Epístola octava”. *Philosophía Antigua Poética*. José Rico Verdú (ed.). Col. Biblioteca Castro. Vol. I. Madrid: Ediciones de Fundación José Antonio de Castro, 1998. pp. 340

⁸⁵ HERMENEGILDO. *op. cit.*, pp. 41.

en el ánimo; de manera que, alabando y magnificando al que fue usado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y, de aquí, luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la ajena, y de la ajena miseria no sentirá compasión tanta.⁸⁶

Con respecto de la compasión, Pinciano apela al equilibrio. Si el individuo dejase de sentirla, estaría incurriendo en falta, pero si lo hace en pro de fortalecer su espíritu, sería más bien una virtud: “de la demasiada ternura y compasión surgen muchos inconvenientes, y de la fortaleza, muchas ventajas. Conviene que el hombre sea duro y no compasivo. Esta entereza la gana precisamente con la tragedia, a causa de la acción”⁸⁷. En suma, la mejor tragedia es la que provoca deleite a través de la compasión.

Digo que la perfecta tragedia debe con la conmiseración dar su deleite. El cual será más cuanto la lástima será mayor y más larga; y que la que en el fin fuere lastimosa, guardará más la perfección trágica en cuanto a este punto. Y, si Aristóteles en alguna parte dice que la mejor tragedia es la que tiene el fin feliz, se entienda cuanto al deleite, no cuanto a la puridad trágica.⁸⁸

Enseguida el Pinciano, a través del diálogo entre sus personajes, recalca que, si bien deleita más el final feliz, ese deleite no es puramente trágico, porque no viene de la compasión⁸⁹, con lo que la pone de relieve como un fundamento básico y esencial para la tragedia. En materia de compasión, según Pinciano, hay que considerar tres cosas: “La una: ¿qué personas son buenas para compasión?; la segunda: ¿qué cosas sean las que la hacen?; la tercera y última, ¿de qué manera se ha de haber el poeta para engendrar compasión en el oyente?”⁹⁰.

En cuanto a lo que refiere como «las personas de compasión», el Pinciano dice que “son activas que la hacen o pasivas que la padecen”, y de las activas las que más mueve a compasión son «personas graves» que de un “estado alto” vienen a menos. Asimismo, considera que deben ser figuras conocidas.

De las activas está ya dicho que las convenientes para ella son personas graves, las cuales naturalmente mueven más a compasión, cuanto de más alto estado vienen a mayor miseria; y las personas que son conocidas de todos por las historias antiguas y poemas, serán más a propósito: lo

⁸⁶ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *op. cit.*, pp. 336.

⁸⁷ HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 42.

⁸⁸ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *op. cit.*, pp. 343.

⁸⁹ “Yo lo entiendo bien; vos queréis decir que, aunque deleita más el fin feliz, pero que aquel deleite no es puro trágico, porque no viene de la compasión”. *ibid.*: 344.

⁹⁰ *idem.*

uno porque, conocidas, hacen más compasión, y lo otro porque, como públicas, hacen más fee y verisimilitud en la acción.⁹¹

Aunque más adelante admite que pueden tratarse de personajes totalmente ficticios siempre y cuando el espectador no sepa con certeza que nunca han existido.

Cabe resaltar una condición que el Pinciano hace acerca de las «personas activas y efectivas de compasión» de acuerdo con la clase de tragedia de que se trate: 1). para la patética: ni buena ni mala; 2). para la morata: buena; y 3). para la morata de fin desastrado: mala. En sus propios términos tenemos: “Sea la tercera condición de las personas activas y efectivas de compasión: que sea la persona ni buena ni mala para la especie pathética dicha, que sea buena para la morata y acabe en fin feliz, y sea mala para la morata que remate en desastrado fin”⁹².

Siguiendo el razonamiento del Pinciano, puesto que la conmiseración y la compasión constituyen “una tristeza del mal presente en persona que no lo merece”⁹³, tenemos que todas aquellas cosas que mueven a compasión son “aquellas acciones que hacen la dicha tristeza”⁹⁴, entre las que menciona, no sin apuntar que ser que sería muy dificultoso contarlas, a “las muertes, los peligros della próximos, trances de fortuna en los bienes que della tienen nombre, afrentas, falta de amigos, destierros, ausencias de bienquerientes para no los ver jamás, males recibidos de parte que bienes prometía”⁹⁵, entre otras. En este punto cabe recalcar el elemento de la muerte, sobre el que vuelve el Pinciano más adelante diciendo que la tragedia perfecta “debe tener acontecimientos de muertes o muertes por manos ajenas o propias (sic)”⁹⁶, así como llantos, y da como ejemplo la *Ifigenia* de Eurípides para demostrar que, aun sin tener un desenlace funesto, el suceso puede ir de todos modos por caminos muy pesados.

Muertes, llantos y miserias ha de tener la tragedia fina y perfecta, lo cual había (aunque no por preceptos) enseñado, antes que Aristóteles, Eurípides a quien un rey, dicho Archelao, mandó que dél hiciesse una tragedia, y Eurípides le respondió que nunca Dios permitiese tanto mal a su persona. –Pues Eurípides –dijo el Pinciano– alguna hizo que no tuvo mal fin; y como hizo la *Iphigenia* que le tuvo bueno, pudiera hacer otra de Archelao. Fadrique dijo: –No le ahorcaron, mas tuvo la soga a la garganta y había ya subido al último escalón. Ugo dijo: – Eso mismo; y, para ese buen fin que tuvo la *Iphigenia*, ¡cuántas miserias, y desventuras, y tormentos de corazón pasaron Agamenón, Clitemnestra y la misma Iphigenia! [...] Mirad bien, señor Pinciano, que, aunque no

⁹¹ *ídem*.

⁹² *ibid.*: 345.

⁹³ *ibid.*: 348.

⁹⁴ *ibid.*: 349.

⁹⁵ *ídem*.

⁹⁶ *ibid.*: 351.

acabó en mal, sino en bien, fue por caminos tan pesados el buen suceso, que Eurípides no quisiera que el rey Archelao le diera materia para tragedia”.⁹⁷

En este pasaje de la *Philophia Antigua Poética*, ubicado dentro del pequeño apartado que Pinciano llama “Géneros de muerte y cuál es más miserable”, el autor expone precisamente cómo deben representarse las muertes dependiendo de qué tanta “miseración y terror imprimen a los oyentes” y cabe resaltar, además, el siguiente pasaje que usa a modo de conclusión diferenciando una tragedia pura de la que no lo es a partir de la existencia del elemento ‘muerte’ en la fábula:

Muertes han de tener las tragedias y puras, y las que son mezcladas con la cómica, han de tener terrores, y espantos, y calamidades en el medio y fin de la acción hasta la catástrofe y soltura del ñudo, y entonces han de venir el deleite cómico y fin próspero a la que le ha de tener.⁹⁸

Alfredo Hermenegildo considera que esta afirmación del Pinciano es de singular importancia en la medida en que establece una clara relación entre la teoría y la práctica de los trágicos españoles y, en general, del teatro nacional, esto en el sentido de que la mezcla de comedia y tragedia era la gran preocupación del arte dramático.⁹⁹

Finalmente, tras exponer lo que llama la «essencia trágica y sus diferencias», así como las personas convenientes para la tragedia y las especies de muerte, el Pinciano apela a las partes formales de la tragedia según su calidad y según su cantidad.

De acuerdo a su calidad, Pinciano divide la tragedia en seis partes: 1). fábula; 2). costumbres; 3). lenguaje; 4). sentencia; 5). música; y 6). aparato.

Según su cantidad, divide la «fábula trágica activa» en cuatro partes, “conforme a la doctrina de Aristóteles”¹⁰⁰: 1). prólogo; 2). episodio; 3). éxodo; y 4). chórico: las “partes quantitativas de la tragedia”¹⁰¹.

Esto es, a grandes rasgos, las bases de la *Philophia Antigua Poética* del Pinciano, en la que no ahondaremos mucho más por cuestiones de tiempo; pero no podemos cerrar el apartado de preceptiva española sin antes tener en consideración el caso de Cervantes como autor trágico teorizante, categoría dentro de la que Alfredo Hermenegildo lo sitúa junto con otros importantes

⁹⁷ *ídem*.

⁹⁸ *ibid.*: 224.

⁹⁹ HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 43.

¹⁰⁰ *ibid.*: 230.

¹⁰¹ *ibid.*: 235.

trágicos de finales del XVI como Juan de la Cueva, Luperco Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda y Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense).

Cervantes y otros autores trágicos teorizantes

Como trágico teorizante, el autor de *La Numancia* se encuadra –de acuerdo con la clasificación de Hermenegildo– dentro del grupo de trágicos neosenequistas encabezado por Cueva y Virués, grupo al que se le atribuye poca o nula preocupación por traducir o adaptar a los griegos y latinos. Según el juicio de Alfredo Hermenegildo, Miguel de Cervantes sería “el contradictor más famoso del teatro antiguo español” y habría buscado su camino “partiendo de las ideas trágicas griegas”¹⁰². A continuación, se refiere tal condición aludida:

Buscaba su superación [Cervantes] partiendo de las ideas trágicas griegas. El problema surge precisamente de la necesidad de compaginar el rigorismo clasicista, que en teoría predicaba Cervantes, con la manifiesta infracción de las supuestas reglas clásicas que aparece en todos sus dramas.¹⁰³

En su obra *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez Pelayo distingue cuatro puntos en las doctrinas literarias de Cervantes:

- 1). Respeto a una tradición dramática basado más en la mentalidad común de la época que en el propio convencimiento.
- 2). Indignación contra los nuevos y revolucionarios dramaturgos que habían arrojado de la escena española a todos los miembros de su escuela: Cueva, Artieda, Virués, etc.
- 3). Ofensa del buen gusto producida por dislates evidentes; no por la inobservancia de las tres unidades, sino por la monstruosa confusión de tiempos y lugares, que, en tres jornadas, abarcaba una crónica de varias decenas de años.
- 4). La preocupación por el fin moral del teatro, tomada, como la de todos sus compañeros, del mensaje trágico senequiano.¹⁰⁴

Dentro del grupo de los autores teorizantes podemos hallar a Juan de la Cueva. De acuerdo con la categorización de Alfredo Hermenegildo, su puesto en el teatro español sería el de “enlace” entre la corriente clasicista de los teóricos del renacimiento y la escuela dramática

¹⁰² HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 33.

¹⁰³ *ídem.*

¹⁰⁴ MENÉNDEZ PELAYO, *cit.* en HERMENEGILDO. *ídem.*

nacional de Lope de Vega¹⁰⁵. Su arte poética, que lleva como título *Exemplar Poético*, es una inspiración semejante a la del *Arte nuevo de hacer comedias*. Aunque no se le considera preceptista, los principios teóricos de Cueva “se reducen casi exclusivamente a la imitación y a la verosimilitud, siguiendo el camino aristotélico”¹⁰⁶. Alfredo Hermenegildo dice que la realidad de los dramas de Cueva demuestra que el autor no cumplía sus ideas en la práctica; además todas sus obras están libres de influencia antigua¹⁰⁷, y no sólo eso, sino también se dice que fue un duro crítico de aquellos escritores que imitaban o traducían obras antiguas. Su justificación era que «a las nuevas condiciones nuevas cosas que son las convenientes»¹⁰⁸.

Sobre el tema de la tragedia en particular, Álvarez Sellers pone de manifiesto el hincapié que hace Cueva en pro de distinguirla claramente de la comedia en función de los personajes, el desenlace y el argumento¹⁰⁹.

—La tragedia y comedia, ¿en qué difieren?
—pregunta Apolo—. Y Sannio ha respondido:
—¿En qué? En que siempre en la tragedia mueren,
un fin della esperando dolorido;
en la comedia muerte no hay que esperen,
aunque empieza contino con ruido;
en la tragedia vive la discordia,
y en la comedia enojos y concordia.¹¹⁰

Asimismo, Rosa Álvarez Sellers menciona que en la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1588), Juan de la Cueva “aboga” en defensa de las comedias y tragedias por el alto ingenio de quienes las escribieron, por la variedad de temas¹¹¹ que tratan y por el provecho que de su lectura resulta a la república¹¹². Pero es curioso, recalca, que siempre cite primero a la comedia y que finalmente no defina la tragedia y sí, en cambio, la comedia.

Otro nombre importante que figura entre el grupo de autores trágicos teorizantes es el de Lupercio Leonardo de Argensola; sus ideas literarias corren paralelas a las de su hermano Bartolomé, pero con la ventaja de que el mayor de los Argensola deja un “ideario poético” en

¹⁰⁵ Vid. HERMENEGILDO, Alfredo. *ídem*.

¹⁰⁶ *ibid.*: 34.

¹⁰⁷ *ídem*.

¹⁰⁸ CUEVA (*Los siete infantes de Lara y el Ejemplar Poético*. Ed. de F. A. de Icaza, Madrid. Espasa-Calpe, 1953), cit. en HERMENEGILDO. *ídem*.

¹⁰⁹ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 226.

¹¹⁰ CUEVA (*Poémes inédits de Juan de la Cueva*, edic. de F.-A. Wulff, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII, 1886-87; estrofa 53), cit. en ÁLVAREZ SELLERS, *ídem*.

¹¹¹ “hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida”. CUEVA, *cit.* en ÁLVAREZ SELLERS, *ídem*.

¹¹² *ídem*.

sus epístolas, donde se hace manifiesta su preocupación por las cuestiones históricas y por filosofía moral. Alfredo Hermenegildo da razón de ello:

En los dos Discursos pronunciados por Lupercio en la Academia zaragozana, se nota que tenía una gran preocupación por las cuestiones históricas y, sólo en momentos, habla acerca de la poesía en general. En uno de ellos afirma su posición senequista, moralizadora, dentro de la literatura hispana, y piensa que la verdadera y legítima poesía abrió camino a la filosofía moral para que introdujese sus preceptos en el mundo.¹¹³

En cuanto toca al género trágico, es en el párrafo de la Fama que sirve de prólogo a la *Isabela*, así como en la Loa inicial de su *Alejandra*, donde se hacen evidentes las ideas de Lupercio sobre tragedia y también sobre comedia. En la Loa de la *Alejandra* – comenta Hermenegildo– “se dice que la línea de crecimiento del género trágico va desde su nacimiento hasta su perfección en manos de los griegos Sófocles y Eurípides y el «celebrado español» Séneca”¹¹⁴. De acuerdo con Álvarez Sellers, en la Loa de su *Alejandra*, Lupercio Leonardo de Argensola “recuerda los orígenes griegos de la tragedia y el atuendo¹¹⁵ que la caracterizaba [...] y cómo la perfeccionaron los latinos y después los españoles, que han ido introduciendo modificaciones¹¹⁶ formales”, pues «la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él [Aristóteles] puestos»:

El sabio Estagirita de lecciones
cómo me han de adornar los escritores,
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y quitándome un acto que solía
estar en cinco siempre dividida:¹¹⁷

En cuanto a las unidades de acción, tiempo y lugar, Álvarez Sellers refiere que Argensola incumple las tres unidades “voluntariamente” bajo el argumento de que la tragedia “con la colaboración de la imaginación del público, puede trasladarse sin problemas de un lugar a otro: “desde la España de Felipe II al antiguo Egipto”, con lo que “adelanta el concepto de la verosimilitud que predicará Lope”¹¹⁸.

Mirad en poco tiempo cuántas tierras

¹¹³ HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 34.

¹¹⁴ *ibid.*: 46.

¹¹⁵ Como ejemplos: tocas sangrientas, corona y espada de dos cortes. ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 222.

¹¹⁶ Como ejemplos: supresión del coro y de uno de los cinco actos. *ídem*.

¹¹⁷ ARGENSOLA, Lupercio. (Ed. Blecua, vv. 253-61), cit. en HERMENEGILDO, Alfredo. *op. cit.*, pp. 50.

¹¹⁸ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 222.

os hace atravesar esta tragedia.
Y así si en ella veis algunas cosas
que os parezcan difíciles y graves,
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
que todo a la tragedia le es posible,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos reinos en otros, y los lleva.¹¹⁹

Álvarez Sellers recalca, además, que esto lo hace Argensola cuando ya estaban escritos los tratados de los principales preceptistas italianos, “incluido Castelvetro, que instituye formalmente las tres unidades”¹²⁰. Además, la académica resalta especialmente el hecho de que, comparando comedia y tragedia, Argensola considera inferior a la primera por ser menos grave que la segunda “cuyo prestigio viene avalado por su antigüedad y por los nombres de quienes la cultivaron (Eurípides, Sófocles, Séneca)”:

Quieren decir que Tespis fue mi padre,
y que nací en las fiestas del dios Baco:
al fin es muy antigua mi prosapia
y de más gravedad que la comedia.¹²¹

Finalmente, el tema de la tragedia de Lupericio –dice Álvarez Sellers– pone de manifiesto la filiación senequista y la diferencia de la tragicomedia y de la comedia:

También imaginábades vosotros
que aquí saliera Plauto con su Anfitriuo,
o Terencio quizá con sus marañas,
y os mostrara a su Sosia o a su Davo,
a Pánfilo o a Simo con su Cremes,
y al revés os saldrán los pensamientos,
que todo ha de ser llanto, muertes, guerras,
envidias, inclemencias y rigores.¹²²

Como se ha visto, por simple línea temporal, la composición de *La Numancia* no responde directamente a ninguna de las principales preceptivas españolas que se han revisado en este apartado, más bien se adelanta a ellas. No obstante, si ponemos atención en su constructo, pareciera ceñirse a los paradigmas de la *Philosophia Antigua Poética* que se han referido sobre la base de la conmiseración y la muerte. Esto, sin duda, tiene su explicación en el hecho de que

¹¹⁹ ARGENSOLA, Lupericio, *cit.* en ÁLVAREZ SELLERS. *ibid.*: 223.

¹²⁰ *ibid.*: 222.

¹²¹ ARGENSOLA, Lupericio, *cit.* en ÁLVAREZ SELLERS. *ídem.*

¹²² ARGENSOLA, Lupericio. *ídem.*

el Pinciano tomó a Scalígero como base para la creación de su obra y, Cervantes, muy probablemente, pudo acceder de manera directa o indirecta a la obra del italiano. La *Poética* de Scalígero se publicó en 1561 en Lyon, y por línea temporal y familiaridad de contextos resulta lógico que Cervantes tuviera acceso a ella. Ahí Scalígero define la tragedia como “imitación de una acción ilustre, con final doloroso y en estilo grave y mesurado”¹²³ y, más allá de las particularidades, a priori esta obra sería la influencia más cercana que, en cuanto a preceptiva, el autor de *La Numancia* podría haber tenido a bien seguir para la composición de su tragedia.

Rosa Álvarez Sellers explica que Scalígero, “desoyendo a Aristóteles, considera mejor el final triste, puesto que la acción trágica es seria y debe comenzar tranquilamente para acabar de forma terrible”¹²⁴. Los protagonistas de la experiencia trágica son príncipes o reyes y se mantienen (de Giraldi) los elementos senequistas, pero diferencia tragedia de comedia en que la tragedia toma sus argumentos de la historia y la comedia lo finge todo. Además, la finalidad de la tragedia aquí es ética:

La finalidad de la tragedia –y de toda clase de poesía– es ética, por lo que es tarea del poeta mover, deleitar y enseñar presentando acciones que induzcan a seguir el bien y rechazar el mal. Respecto a las unidades, da un paso más exigiendo que los acontecimientos estén dispuestos y ordenados de forma que se aproximen lo más posible a su realidad, lo cual equivale prácticamente a decir a la representación.¹²⁵

Apelando al contenido de la obra, en resumen, el modelo que mayor peso tendrá en *La Numancia* es el senequista, reproducido en las preceptivas de Scalígero en Italia y Pinciano en España sobre la base de elementos bastante característicos como el gusto por el horror, así como “el estilo declamatorio efectista, la participación de lo sobrenatural –magia, apariciones, profecías y apariciones infernales– o las muertes fuera de escena”¹²⁶.

De acuerdo con Álvarez Sellers el modelo pragmático senequista introduce dos importantes novedades: por un lado, el lance patético, que es más importante que la fábula, contrariamente de lo dicho por Aristóteles; y por otro lado, “aporta al conflicto entre libertad humana y el

¹²³ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 187.

¹²⁴ *ídem.*

¹²⁵ *ídem.*

¹²⁶ GARCÍA Aguilar, Ignacio, Luis GÓMEZ Canseco y Adrián J. SÁEZ. “Ciudades en asedio: La tragedia de *Numancia* (...)” en *El teatro de Miguel de Cervantes*. Biblioteca Filológica Hispánica, 174. Madrid: Visor Libros, 2016. pp. 52.

compromiso en la acción un enfoque estoico que atrae consigo la subjetivización de la culpa”¹²⁷. En este sentido, predomina el pesimismo y la muerte en toda su producción.

La estética senequista, impregnada de sangre y violencia, es otra marca del género que lleva aparejada la desmesura de los caracteres: hay seres cuya propia naturaleza hace ciegos al bien, que encierran la fatalidad en sí mismos. Séneca manifiesta además una clara animadversión hacia el poder y la realeza, que presenta unida al crimen [...] trataba de destacar comportamientos poco virtuosos que sirvieran de revulsivo a sus contemporáneos. Ese carácter y ejemplar marcará el rumbo de la tragedia española renacentista.¹²⁸

Hay que recordar que, ciertamente, estos rasgos tendrán algunas transgresiones ‘innovadoras’, como la importancia que se conceden a las emociones humanas. En cualquier caso, no resultará difícil constatar la presencia de estos elementos en la tragedia en cuestión y, además, no habrá que perder de vista el hecho que los metros de la tragedia son formas italianizantes.

¹²⁷ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista”. *op. cit.*, pp. 132.

¹²⁸ *ídem.*

1.2. La Historia en el teatro

El hecho histórico que da pie a la obra cervantina que nos ocupa se inserta dentro de las llamadas Guerras Celtíberas, libradas entre el 154 a.C. y el 133 a.C. entre Roma y los pueblos iberos originarios, específicamente durante los últimos días del asedio de una ciudad celtíbera del norte del alto Duero por parte del ejército romano. De inicio hay que recordar que las fuentes históricas “no son muy directas”¹²⁹, las más inmediatas están perdidas, y aunque es histórico el cerco, así como el intento de romper dicho asedio y de pactar con los invasores romanos, a ciencia cierta la historicidad de los personajes y en general lo que Cervantes ofrece como fábula en su tragedia, no pasa de ser una cosa “meramente nominal”¹³⁰ lejana al rigor histórico y mucho más cercana y relativa a las licencias poéticas. En cualquier caso, la obra cervantina constituye la primera dramatización del cerco de dicha ciudad capital de los arévacos.

Para la composición de su tragedia, Cervantes aparentemente echó mano de la información que sobre dicho acontecimiento histórico proporcionó el cronista Ambrosio de Morales en su obra la *Corónica general* (1574), fuente documental insustituible para la tarea de nuestro autor. Asimismo, la crítica señala que hubo otros textos que bien pudo consultar, como el *Compendio historial* (1571) de Garibay o el excurso que a propósito del cerco compuso Herrera en sus *Anotaciones* (1580)¹³¹. Al respecto Hermenegildo expone que, para la construcción de su obra, aparte de Ambrosio de Morales, Cervantes habría echado mano de la *Corónica* de Diego de Valera y, sin duda, como sugiere Francisco Ynduráin, de las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara¹³².

De inicio hay que recordar que, históricamente, el cerco final de Escipión a Numancia no fue un hecho aislado, estuvo precedido por distintas actuaciones que en su conjunto condicionarían estas circunstancias finales tan famosas. Ya en el 195 a.C. Aulo Gelio, en sus *Noches Áticas* “cita que Catón, en su regreso al valle del Ebro desde la Meseta, se detuvo junto a Numancia”¹³³. En lo subsecuente no vuelve a citarse Numancia sino “hasta los sucesos de Segeda en 153 a.C., cuando es enviado Quinto Fulvio Nobilior a resolver el conflicto con un ejército próximo a los 30 000 hombres”¹³⁴. De acuerdo con Apiano, tras caer en una emboscada

¹²⁹ YNDURAIN, Francisco. “Prólogo”. *op. cit.*, pp. 25.

¹³⁰ *ibid.*: 26.

¹³¹ *Vid.* GARCÍA Aguilar. *op. cit.*, pp. 51.

¹³² HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia*. *op. cit.*, pp. 228.

¹³³ MORILLO Cerdán, Ángel y Fernando MORALES Hernández. “Campamentos romanos de la guerra de Numancia: la circunvalación Escipiónica” en *Los Escipiones. Roma conquista Hispania*. Madrid: Comunidad de Madrid-Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, 2016. pp. 277.

¹³⁴ *idem*.

y ser derrotado en la batalla de Vulcanalia, el 23 de agosto, Nobilior continúa hasta Numancia acampando a 24 estadios de la ciudad¹³⁵. En suma, los celtíberos habrían sorprendido en el barranco de Valdano a las tropas del cónsul Nobilior, infringiéndole una gran derrota y a partir de ahí se habrían sucedido los cónsules Marcelo, Lúculo y Fabio Máximo Emiliano en una lucha sin cuartel contra el lusitano Viriato y contra los celtíberos de Numancia”¹³⁶.

Específicamente, sería en el año 152 a.C. cuando a Nobilior le habría sucedido en el mando M. Claudio Marcelo, quien habría consumido todo el resto de aquel año en los acontecimientos de *Ocilis* y *Nertobriga*, invernando en los cuarteles de *Corduba*. Ya hacia finales de febrero o principios de marzo, o bien en abril del año siguiente, Marcelo habría marchado contra Numancia instalando su campamento a 5 estadios (casi un km), tal vez en Castillejo¹³⁷. De acuerdo con el estudio de Jimeno Martínez, los celtíberos, después de pactar una tregua con Claudio Marcelo, enviaron una embajada a Roma; pero el Senado Romano rechazó el tratado de paz. En todo caso, el jefe numantino Litennon pide negociar con Marcelo y finalmente llegan a un acuerdo que firman todos los celtíberos, “aunque tuvieron que pagar una fuerte indemnización de 600 talentos (3,5 millones de denarios)”. De manera que esta paz, “ratificada por el Senado”, tuvo una larga duración (151-143 a.C.)¹³⁸.

Es en el año 143 A.C. cuando da comienzo la segunda fase de las Guerras Celtíberas, denominadas a partir de aquí como “guerras numantinas” (143 a.C. – 133 a.C.) por ser Numancia la ciudad que “capitalizó las acciones”. Para dirigir esta guerra se nombró al cónsul Cecilio Metelo, al que sucedió Quinto Pompeyo, quien “tras sus fracasos en los ataques contra Numancia y Termes, se muestra partidario de establecer la paz, por lo que las ciudades celtibéricas enviaron emisarios a la propia Roma para negociar”¹³⁹. De acuerdo con Jimeno Martínez, estas negociaciones habrían devenido en una paz momentánea hacia el año 139 a.C., lo cual, sin embargo, derivaría en el nombramiento de un nuevo cónsul para continuar la guerra:

¹³⁵De acuerdo con la información de Ángel Morillo y Fernando Morales, tenemos que Apiano cita nuevamente el campamento cuando, tras incursionar contra la ciudad de Axinio, Nobilior regresa de noche al campamento. Al respecto precisan: “La distancia mencionada respecto a la ciudad arévaca, 24 estadios (unos 5 km) permite ubicar dicho campamento en Renieblas, separada poco más de 6 km de Numancia. Schulten identifica el campamento de Nobilior con el campamento III de Renieblas”. *ibid.*: 278.

¹³⁶HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia. op. cit.*, pp. 231.

¹³⁷ Datos que ofrecen basándose en Apiano, Polibio, Contreras, Schulten y *παρεστρατοπέδευεν*. Vid. MORILLO Cerdán, Ángel. *op. cit.*, pp. 278.

¹³⁸JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. “La guerra numantina: cerco y conquista de Numancia”. Madrid: Universidad Complutense-Plan de Investigación de Numancia. Junta de Castilla y León, Salamanca, 2017. pp. 237.

¹³⁹ JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. *op. cit.*, pp. 237.

Mientras los representantes de las ciudades aliadas de la zona *citerior* fueron admitidos en Roma, las ciudades arévacas de la *ulterior*, como Numancia, consideradas enemigas, tuvieron que acampar fuera de la ciudad. En el 139 a.C. Pompeyo firma la paz con los numantinos imponiéndoles un tributo de 30 talentos, pero el Senado rompe la paz establecida con lusitanos y celtíberos. El nuevo cónsul nombrado para continuar la guerra, Popilio Lennas, tras su ataque fallido a Numancia, se retiró al valle del Jalón¹⁴⁰.

Según los estudios de Ángel Morillo y Fernando Morales, Apiano no hace ningún comentario que demuestre que Popilio se enfrentó a Numancia. No obstante, “otras fuentes aseguran que sufrió una emboscada al intentar escalar las murallas de Numancia (Frontino, 3, 17, 9) o que fue derrotado y puesto en fuga por los numantinos”¹⁴¹. Si esto fue así, Popilio Lenas seguramente habría instalado un campamento cerca de Numancia, tal como sus antecesores. En todo caso, un poco más tarde, “el fin trágico de Viriato, en 139 a.C., va a modificar el equilibrio de fuerzas y los romanos podrán dedicar una atención más sostenida al problema numantino”¹⁴².

Recapitulando podemos ver que antes de que Escipión llegara a la Hispania *citerior* y acabara por fin con la resistencia numantina, Roma ya había sufrido una serie de humillaciones con sus cónsules. De hecho, el nuevo cónsul enviado por Roma, Cayo Hostilio Mancino fue también vencido por los numantinos en su campamento de la Atalaya de Renieblas (próximo a Numancia); y tras su derrota firmó un pacto con ellos que, sin embargo, no fue ratificado por el Senado.¹⁴³ Esta campaña de Mancino ante Numancia en 137 a.C. fue particularmente desastrosa. Apiano relata que fue derrotado por los numantinos muchas veces y que, tras muchas pérdidas, al final se refugió en su campamento¹⁴⁴. Sobre la ubicación de dicho campamento no dice nada Apiano, “pero hemos de pensar que muy cerca de Numancia, como antes lo tuvieron Marcelo o Pompeyo”¹⁴⁵.

Como era de esperarse, en Roma juzgaron a Mancino por los pactos que había hecho con los numantinos. Entonces, año 136 a.C., “se nombró a Furio Filo con el encargo de entregar a Mancino desnudo a los numantinos, indicando con ello que el Senado no reconocía el acuerdo y que la guerra continuaba”¹⁴⁶.

¹⁴⁰ *ídem*.

¹⁴¹ MORILLO Cerdán, Ángel y Fernando MORALES Fernández. *op. cit.*, pp. 279.

¹⁴² HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia. op. cit.*, pp. 231.

¹⁴³ JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. *op. cit.*, pp. 238.

¹⁴⁴ MORILLO Cerdán, Ángel y Fernando MORALES Fernández. *op. cit.*, pp. 279

¹⁴⁵ *ídem*.

¹⁴⁶ *ídem*.

El nuevo cónsul, Lucio Furio Filo, fue quien se encargó de dar a conocer la decisión romana a los numantinos, y de entregarles a Mancino “para que en él quedase vengada la ruptura del pacto”. Así, “por primera vez, un Cónsul romano estuvo atado desnudo ante las murallas de Numancia, y la ciudad celtíbera pudo contemplar cómo Roma faltaba a sus compromisos”¹⁴⁷.

En suma, toda esta serie de fracasos llevó al Senado a tomar la determinación de enviar a un general de prestigio como Escipión.

Publio Cornelio Escipión Emiliano, conquistador de Cartago, el único al que se creía capaz de someter a los numantinos. No había llegado aún a la edad consular, por lo que el Senado decretó que, tal como se había hecho con Escipión para la guerra de Cartago, los tribunos de la plebe dejaran en suspenso la ley que regulaba la edad para restablecerla al año siguiente. Escipión, de este modo, fue elegido cónsul por segunda vez, en enero del 134 a.C y se puso rápidamente en camino hacia Numancia. No reclutó ningún ejército de las listas de ciudadanos inscritos, ya que Roma tenía que atender a muchas guerras al mismo tiempo y en Hispania había muchos hombres. Con el permiso del Senado se llevó consigo voluntarios, enviados por otras ciudades y por reyes amigos suyos; añadió a estos un cierto número de amigos y clientes de Roma (cohors amicorum), hasta unos quinientos, entre los que destacaban C. Sempronio Graco, C., Mario, su hermano, Q. Fabio Máximo Emiliano, Yugurta, rey de Numidia; los historiadores Polibio, Rutilio Rufo, hombre de estado y escritor, el historiador Sempronio Asellio y el poeta Lucilio.¹⁴⁸

De acuerdo con Apiano, al llegar Escipión a Hispania encontró con un ejército muy menguado, unos 20,000 hombres. Él sólo habría podido llevar de Roma 4,000 voluntarios y algunos hombres que le proporcionó Macipsa, rey de Numidia, pero contó también con la ayuda económica de Antioco de Siria y Atalo de Pérgamo, “con la que pudo reclutar numerosos mercenarios sumamente indisciplinados, por lo que su primer esfuerzo fue someterlos a duros entrenamientos para dotarlos de moral, disciplina y eficacia”¹⁴⁹.

Apiano no dice explícitamente qué tan cerca de Numancia se instaló, ni cómo lo hizo, pero, al parecer habría levantado un campamento cerca de la capital arévaca. Posteriormente habría establecido dos campamentos más cerca aún, ya para construir siete fuertes en torno a la ciudad y comenzar el asedio¹⁵⁰. En todo caso, de acuerdo con lo que dice Jimeno Martínez basándose

¹⁴⁷GARCÍA DE VALDEAVELLANO. *Historia de España*. cit. en HERMENEGILDO. “Introducción” en *La destrucción de Numancia*. *op. cit.*, pp. 232.

¹⁴⁸JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. *op. cit.*, pp. 238-239.

¹⁴⁹*ibid.*: 239.

¹⁵⁰MORILLO Cerdán, Ángel y Fernando MORALES Fernández. *op. cit.*, pp. 280.

en Apiano, Escipión habría llegado al campamento enmendando un desorden tal como el que se refiere en el inicio de la propia tragedia de Cervantes.

Al llegar al campamento, lo encontró en completo desorden, expulsó a todos los mercaderes, prostitutas, adivinos y magos, a los que se habían dado los legionarios, desmoralizados por tantas derrotas [...] Así mismo les prohibió llevar en el futuro cualquier objeto superfluo [...] Prohibió tener para las comidas más vajilla que un asador, una marmita de bronce y un vaso. Fijó también la alimentación, como desayunar alimentos fríos y para las comidas consumir carne asada o cocida. Por vestimenta usar el *sagum* celtibérico.¹⁵¹

En lo sucesivo, Escipión se tomó su tiempo para asentar su campamento en Numancia y construir el cerco; antes se habría dado a la tarea de estudiar las circunstancias, preparar a sus soldados y recorrer la “campiña vecina”¹⁵². En su avanzada hacia las cercanías de Numancia habría pasado por territorio de los vacceos, “a los que los numantinos compraban sus provisiones, segando todo lo que encontraba y reuniendo lo que era útil para la alimentación, mientras que lo sobrante lo amontonaba y le prendía fuego”¹⁵³. Escipión habría pasado también por Pallantia y Cauca, haciendo guerra y saqueando aldeas de la zona hasta llegar por fin a la región de Numancia, “donde se le unió Yugurta, procedente de África, con doce elefantes y los correspondientes saeteros y honderos”¹⁵⁴

En lo que concierne al cerco, propiamente dicho, se sabe que el general romano tardó bastante tiempo antes de iniciar las acciones de sitio, por lo que se infiere la posibilidad de que éste no fuera el plan inicial de Escipión. Al respecto Orosio relata que, tras pasar el verano y el invierno sin intentar combate, Escipión habría tenido una batalla campal con los ‘*numantini*’. Jimeno Martínez da cuenta de ello analizando la posibilidad de una “intensa campaña de saqueo” en la región:

El resultado de la batalla no debió ser claro ya que Escipión, siempre según la versión recogida por Orosio, decidió no volver a arriesgar un ‘combate’ *bellum*, sino ‘cercar la ciudad’ “*urbem obsidioni conclusit*” [...] Si aceptamos la versión de Orosio, podemos considerar posible que el objetivo inicial de Escipión Emiliano no fuera cercar por hambre la ciudad, sino solamente saquear la región para impedir el aprovisionamiento de los numantinos y obligarles a presentar batalla. En

¹⁵¹ JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. *op. cit.*, pp. 239.

¹⁵² “Se entiende que esta campiña se refiere al valle del Ebro, zona ya controlada por Roma, donde los romanos habían establecido los campamentos de Calagurris (188 a.C.) y Gracurris, fundada por Tiberio Sempronio Graco (179 a.C.) sobre un poblado berón, momento en que la zona inicia su proceso de romanización. Para adiestramiento de la milicia cada día construía el campamento en un lugar distinto; levantaba grandes murallas y las demolía, excavaba y rellenaba fosos profundísimos, inspeccionándolo todo en persona, de noche y de día”. *idem*.

¹⁵³ *ibid.*: 240.

¹⁵⁴ *idem*.

cualquier caso debemos considerar ilógica una intensa campaña de saqueo de la región, si el objetivo inicial era cercar la ciudad para rendirla por hambre, ya que un cerco implica, por sí solo, el desabastecimiento del sitiado.¹⁵⁵

Los dos campamentos con los cuales Escipión estableció sus posiciones de avanzada frente a Numancia fueron el de Peña Redonda, que puso al mando de Fabio Máximo, y el de Castillejo, bajo su propio mando. En lo sucesivo, daría comienzo a la circunvalación con la colocación de obstáculos provisionales, con tal de que el enemigo no rompiera el bloqueo antes de que terminara de ser consolidado. Enseguida construyeron las empalizadas¹⁵⁶ y, “una vez tuvo adoptadas todas las medidas y podría rechazar eficazmente a los que trataban de impedirlo, se procedió a la construcción de un foso y la muralla, emplazada 100 m detrás de la primera”¹⁵⁷.

La longitud total del cerco (conjunto del cierre de los campamentos alineados con el vallum) sería de unos 9,000 metros¹⁵⁸, y a lo largo de toda la fortificación Escipión habría dispuesto mensajeros que día y noche debían comunicarle lo que ocurriera. El ejército estaba integrado por sesenta mil hombres, incluyendo las fuerzas indígenas.¹⁵⁹

Por su parte, los numantinos atacaban frecuentemente a los que defendían aquella muralla, pero sin tener éxito alguno frente al aparato de defensa que planeó Escipión. Es cierto que varias veces intentaron romper el cerco, pues “no había peor castigo para un celtíbero que no poder morir luchando”¹⁶⁰. De hecho, la historia refiere un pasaje que guarda bastante similitud con cierto episodio de la tragedia de Cervantes, específicamente con la salida que hacen Marandro y Leoncio cuando van a buscar pan para Lira; asimismo, es más notoria aún la semejanza que guarda el nombre y el apodo del numantino que protagoniza dicho pasaje histórico (Retógenes¹⁶¹) con los nombres ficticiales que llevan los caracteres cervantinos (Teógenes y Caravino).

¹⁵⁵ *ibid.*: 241.

¹⁵⁶ “Hay que suponer que primeramente se cavó un estrecho foso de medio metro de profundidad, colocando en él las estacas y asegurándolas con tierra y piedras. Se necesitarían unas 36.000 estacas (25 cm de diámetro, 4 por metro), que serían fácilmente transportables por un ejército de 20.000 hombres. Es muy posible que Escipión levantara su empalizada ya en el primer día, sorprendiendo de ese modo a los numantinos. Esta actuación no ha dejado huella en el entorno de Numancia”. *ídem.*

¹⁵⁷ *ibid.*: 242.

¹⁵⁸ *ídem.*

¹⁵⁹ *ibid.*: 244.

¹⁶⁰ *ídem.*

¹⁶¹ De acuerdo con Alfredo Baras Escolá, “Teógenes es, desde Valerio Máximo, una mala lectura de Retógenes Caravino, personaje histórico de Numancia con quien suele confundirse”. BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

Retógenes, un numantino apodado Caraunio, el más valiente de los numantinos, después de convencer a cinco de los suyos, dependientes en armas, y otros tantos sirvientes, con sus respectivos caballos, cruzaron sin ser descubiertos, en una noche brumosa del 133 a.C., el espacio que mediaba entre ambos ejércitos, portando una escala plegable (probablemente de tablones) y, apresurándose hasta el muro de la circunvalación, saltaron sobre él, así como los caballos. Después de matar a los guardianes de cada lado, enviaron de regreso a sus criados. Se dirigieron a solicitar ayuda al resto de las ciudades arévacas, intentando levantarlas de nuevo contra Roma, pero fue rechazada su petición por miedo a las represalias de los romanos.¹⁶²

Otro pasaje histórico con el que guarda semejanza la obra de Cervantes lo constituye la comitiva de numantinos, cinco de ellos, que son enviados con Escipión “con la consigna de enterarse de si los trataría con moderación, si se entregaban voluntariamente”¹⁶³. Avaro, líder de esta comitiva, habría hablado solemnemente sobre la conducta y el valor intachables de su pueblo, expresando que no había acto reprobable en ellos, sino que “sufrían desgracias de tal magnitud por salvar la vida de sus hijos y esposas y la libertad de la patria”¹⁶⁴. De acuerdo con el estudio de Jimeno Martínez, las palabras de Avaro habrían sido las siguientes:

Escipión, es digno que tú, poseedor de una virtud tan grande, te muestres generoso para con un pueblo lleno de ánimo y valor y nos ofrezcas, como alternativa a nuestros males, condiciones más humanas, que seamos capaces de sobrellevar, una vez que acabamos de experimentar un cambio de fortuna. Así que no está ya en nuestras manos, sino en la tuyas, o bien aceptar la rendición de la ciudad, si concedes condiciones mesuradas, o consentir que perezca totalmente en la lucha.¹⁶⁵

Cabe notar cierta semejanza que tiene el tono de estas palabras con el tono cortés o incluso un poco adulator que, en la obra de Cervantes, usa el Embajador I.º cuando los dos embajadores numantinos van a pedir las paces al general romano:

EMBAJADOR. I.º Pues con ese seguro que tenemos
de tu real grandeza concedido
daré principio a lo que soy venido
 Numancia, de quien yo soy ciudadano
 ínclito general, a ti me invía,
 como al más fuerte capitán romano,
 que ha cubierto la noche o visto el día
 a pedirte, señor, la amiga mano

¹⁶² JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. *op. cit.*, pp. 244

¹⁶³ *ídem.*

¹⁶⁴ *ibid.*: 245.

¹⁶⁵ *ídem.*

en señal de que cesa la porfía
tan trabada y crüel de tantos años
(I, vv. 230-239).¹⁶⁶

Está de sobra decir que todo esfuerzo numantino en este sentido fue inútil. Escipión, “que conocía la situación interna de la ciudad a través de los prisioneros, se limitó a decir que debían ponerse en sus manos junto con sus armas y entregarle la ciudad”¹⁶⁷.

Las fuentes más inmediatas que habrían dado cuenta de lo acontecido en el cerco de Numancia se perdieron –Polibio y el libro de Tito Livio–. No obstante, queda el epítome del libro LIX de la obra de Tito Livio, donde se lee que “Escipión celebró su triunfo sobre Numancia catorce años después de haber vencido a Cartago”¹⁶⁸. Por su parte, Estrabón señala que cuando cayó la capital arévaca, sólo quedaba un número muy reducido de personas.

En cualquier caso, es en el verano del 133 a.C., tras once meses de asedio, cuando los numantinos supervivientes rinden la ciudad. Apiano es quien transmite dicha información. Enseguida se ofrece un fragmento de la traducción que en 1852 hace Miguel de Cortés y López de *Las guerras ibéricas*:

A poco tiempo de faltar los comestibles, sin frutos, ganados ni hierbas: primero se sustentaron con pieles cocidas, como han hecho algunos en las urgencias de la guerra. Acabadas las pieles, se mantuvieron con carne humana cocida, primero de los que morían, repartiéndola por las cocinas, y después de los enfermos; pero no gustándoles ésta, los más robustos se comieron a los más débiles, en fin, no hubo mal que no experimentasen; de modo que el alimento llegó a convertir en fieras sus ánimos, y el hambre, la peste, el pelo que en tanto tiempo les había crecido, convirtió en bestias sus cuerpos. En este triste estado se rindieron a Scipión, quien les mandó que en aquel mismo día llevasen todas sus armas a cierto sitio, y que, al siguiente, se juntasen en otro lugar; pero ellos pidieron un día más, confesando que había aún muchos que, por amor a la libertad, querían quitarse la vida... Al principio muchos se mataron con diversos géneros de muerte, según su gusto; un espectáculo terrible y atroz de todos modos... A los romanos, con todo, les causaba espanto su vista. Scipión, reservando cincuenta de ellos para el triunfo, vendió los demás y echó por tierra la ciudad.¹⁶⁹

¹⁶⁶ CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*. Alfredo Baras Escolá (ed.) en *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Luis Gómez Canseco (dir.) Vol. I. Madrid: Real Academia Española. Espasa, 2015.

¹⁶⁷ *Ídem*.

¹⁶⁸ “Lo cual hace pensar que el general victorioso llevó a Roma los rehenes necesarios para demostrar la verdad de su éxito militar a las autoridades y a la opinión pública”. *Vid.* HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia. op. cit.* pp. 230.

¹⁶⁹ Cit. en HERMENEGILDO. *ibid.*: 231.

Ahora bien, con independencia de que sean éstas -o no- todas las fuentes de las que abrevó Cervantes, cabe subrayar, como bien dice Alfredo Hermenegildo, que la tragedia en cuestión “no es una simple reconstrucción arqueológica de un hecho histórico pasado”¹⁷⁰. *La Numancia* de Cervantes dista de ser una mera recreación histórica al pie de los hechos. Aquí el apego al pasaje histórico no resulta determinante: los hechos históricos, por tanto, “no son más que un sistema de referencias que el dramaturgo va a remodelar según sus particulares intereses, su ideología, etc.”¹⁷¹. Lo que importa aquí es cómo pudo o cómo debió ser, de acuerdo con la invención del autor.

Lo verosímil –apunta Rosa Álvarez Sellers– no se basa en lo histórico, “no hay que considerar la poesía como historia, pues la historia pinta las cosas como fueron y la poesía como pudieron ser. Lo histórico es un medio para reforzar la verosimilitud, pero no un requisito imprescindible para lograrla”¹⁷² y de la misma opinión –agrega– son Cervantes y Pinciano.

el poeta no se obliga a escribir verdad, sino verisimilitud, quiero decir posibilidad en la obra [...] y al poeta lícito le es alterar la historia, como está dicho, y no la fábula.¹⁷³

De los tres tipos de fábulas –dice Álvarez Sellers– “las que sobre una verdad fabrican mil ficciones son las trágicas y épicas, que se fundan en una historia pero no la desarrollan al pie de la letra”¹⁷⁴:

De hecho, no se consideran tragedias las que se ciñen a acontecimientos históricos, aunque sí las que, tomándolos como base argumental, alteran de forma verosímil los episodios -«aquellas acciones que la van aumentando y ensanchando»- pero no la fábula.¹⁷⁵

De acuerdo con Aristóteles no le corresponde al poeta relatar hechos que sucedieron, sino más bien, lo que puede o pudo suceder, es decir, lo que es posible según la verosimilitud o necesidad:

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por esto menos historia de

¹⁷⁰ *ibid.*: 229.

¹⁷¹ *ídem.*

¹⁷² ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *op. cit.*, pp. 316-317.

¹⁷³ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. “Epístola quinta”. *op. cit.*, pp. 210.

¹⁷⁴ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “La historia como argumento de la tragedia: de la preceptiva dramática a la práctica escénica” en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Isabel Rouane Soupaul y Phillippe Meunier (dirs.). Actas selectas del XVI Congreso Internacional. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. pp. 205.

¹⁷⁵ *ídem.*

lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder.¹⁷⁶

Partiendo de esta idea, Aristóteles dignifica a la poesía considerándola más elevada que la historia en el sentido que refiere más bien lo universal, y la historia en cambio, lo particular¹⁷⁷. Ahora bien, de acuerdo con la *Poética* del estagirita, mientras que en la comedia se nombra a los personajes azarosamente, atribuyéndoles cualquier nombre, en la tragedia, en cambio, “se atiende a los nombres tradicionales”¹⁷⁸; es decir, nombres de personajes que se sabe han existido, puesto que de esta manera resulta más convincente, pues resulta evidente que las cosas que sucedieron son posibles, de lo contrario no habrían sucedido.

En su interpretación de la poética aristotélica, Rosa Álvarez Sellers señala que, efectivamente, la verdad histórica es fuente de verosimilitud para el arte, “pero en la tragedia, pese a ser conocidos los protagonistas, el resto de personajes pueden ser inventados o incluso serlo todos ellos y no por eso gustar menos”¹⁷⁹. En este sentido, tampoco es necesario atenerse excesivamente a las “fábulas tradicionales sobre las que tratan las tragedias”¹⁸⁰ puesto que incluso éstas podrían ser del conocimiento de unos cuantos y aun así ser del gusto de los demás espectadores. En resumen, la tragedia puede valerse de la historicidad para ganar verosimilitud, pero no hay que perder de vista que no se trata de una condición determinante e imperativa, sino de una herramienta más que abone a la composición dramática:

La tragedia puede basarse en personajes o acontecimientos históricos para, dado lo terrible de los hechos, ganar verosimilitud o conectar más rápido con el público al presentarle sucesos conocidos, es decir, utilizar la historia como material dramático, lo cual no implica el ajuste exacto a lo acontecido, o incluso puede ser completamente inventada con tal de haber sido compuesta según la verosimilitud y necesidad que deben acompañar a todo producto artístico.¹⁸¹

Como vemos, no es novedad el papel que ha tenido la historia como «principio estructurante de la materia dramática»¹⁸², específicamente de la tragedia. Desde la antigua Grecia se

¹⁷⁶ ARISTÓTELES. *Poética* IX. 1451b.

¹⁷⁷ “Lo universal consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario [...] Lo particular, en cambio, consiste en decir, por ejemplo, lo que obro Alcibiades y qué cosas padeció”. *ídem*.

¹⁷⁸ IX. 1451b. *ibid.*:58.

¹⁷⁹ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro... op. cit.*, pp. 137.

¹⁸⁰ IX. 1451b. *ibid.*:58.

¹⁸¹ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro... op. cit.*, pp. 137.

¹⁸² CALVO, Florencia. “La *Numancia* de Cervantes y la múltiple temporalidad del teatro histórico” en *Anales Cervantinos*, Vol. L. ILLA. Revistas CSIC, 2018. pp. 170.

contempló este aspecto. En lo que a la tragedia española respecta, cabe resaltar que en el *Arte nuevo* de Lope se halla referida la relación historia-tragedia como rasgo genérico –“Por argumento la tragedia tiene/la historia, y la comedia, el fingimiento” (vv. 111-112)¹⁸³—con lo cual se fija una distinción entre comedia y tragedia que la preceptiva clásica no había establecido¹⁸⁴.

En lo que a nuestro estudio concierne, *La Numancia* se entiende como una tragedia de tema histórico, y se le ha relacionado no sólo con el cerco histórico en sí mismo, sino también con diferentes episodios contemporáneos o cercanos a su tiempo de creación. Han sido frecuentes las lecturas e interpretaciones ideológicas contextuales y, a pesar de otras opiniones, de acuerdo con críticos como Florencia Calvo, *La Numancia* cervantina “no estaría reñida con algún tipo de lectura ideológica más contextual que recupere la cadena de temporalidades propuesta siempre por el teatro de tema histórico”, relacionando esto con lo que han indicado teóricos del teatro histórico como H. Linderberger (1975) “al entender que la continuidad entre el pasado y el presente es la característica central en los dramas históricos de todos los tiempos y de todos los estilos”¹⁸⁵.

Sobre este particular, y mediante la fórmula de lo que ha dado a llamar «doble sentido alusivo», Alfredo Baras Escolá señala en *La Numancia* “un modo de crear ficción que entremezcla, por una parte, fuentes librescas tradicionales y, por otra, *realia*, esto es, personajes, sucesos y lugares extraídos de la realidad circundante”¹⁸⁶. Con esto se daría pie a un significado múltiple de la obra y se explicaría el por qué una tragedia “que sigue tan de cerca sus fuentes históricas”, como la *Corónica* de Ambrosio de Morales, en ocasiones se aleje de la verdad histórica y prefiera referencias anacrónicas:

Toda una serie de alusiones sorprendentes, no casuales ni excepcionales, nos obligan a replantear el sentido mismo de *La Numancia*. Así, el bando en redomillas tras el toque del *atambor* (vv. 49-56), al estilo del s. XVI y de Juan de la Cueva, cuando Morales deja bien claro en su *Corónica* que las legiones romanas no usaban *atambores* sino trompetas [...] el paternalismo de Escipión con sus tropas, más propio de los generales españoles (vv. 81-84) [...] con *coracina* (v

¹⁸³ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. (ed.) Felipe Pedraza Jiménez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Col. Ediciones Críticas; 18, 2016. pp. 89.

¹⁸⁴ ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “La historia como argumento de la tragedia: de la preceptiva dramática a la práctica escénica”. *op. cit.*, pp. 206.

¹⁸⁵ CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 170.

¹⁸⁶ BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Doble sentido alusivo en *La tragedia de Numancia* y la *Comedia de los baños de Arge*” en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Mantis Heredia, María y Gómez Canseco, Luis (eds.). Col. Olmedo Clásico. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. pp. 73.

142), *rodela y celada* de plumas (vv. 2205-2206), como los españoles coetáneos de Cervantes; el calificativo de *rebeldes* (v. 164) aplicado a los hispanos, pero más bien caracterizador de Flandes.¹⁸⁷

Para Baras Escolá todas estas alusiones no son fortuitas y más bien obedecen a un propósito deliberado que apelaría, ya no a un reduccionismo de la *Numancia* como mero trasunto de la guerra de Flandes, sino más bien a la reflexión sobre el presente de España (el presente de Cervantes) mediante el recuerdo del pasado. En todo caso, hay que tener claro de inicio que, independientemente de que la composición de *La Numancia* responda o no a una hipotética influencia del acontecer sociopolítico de su contexto inmediato, la obra surge hacia el final de un periodo histórico en el que, efectivamente, se presenta la anexión de Portugal a España (1581) por Felipe II –referida por la propia tragedia¹⁸⁸–, y poco después de que Cervantes vuelva de su cautiverio en Argel (1580), cuando descubre la “dolorosa desaparición de su ídolo político y militar”, don Juan de Austria: “el vencedor de Lepanto (1571) y el triunfador en la guerra contra los moriscos de las Alpujarras (1570)”¹⁸⁹. Y he aquí una mención importante, puesto que no faltan las interpretaciones que sitúan a *La Numancia* como un «texto atado» al problema de la aniquilación de la resistencia morisca en las Alpujarras. Hay que recordar, como apunta Jordi Cortadella, que cuando Cervantes escribía *La Numancia* “las armas españolas imponían su ley de hierro por doquier”; tal es el caso de los propios moriscos de las Alpujarras o incluso los flamencos de Haarlem, Maastricht o Amberes:

En aquel momento, los flamencos podían pasar perfectamente por numantinos y el papel de Cipión lo encarnaba a la perfección don Juan de Austria, el duque de Alba o Alejandro Farnesio. ¿Era consciente Cervantes de esta paradoja?¹⁹⁰

Sin duda el autor de *La Numancia* debió tener consciencia de las similitudes que guardaba la fábula de su obra con el contexto relativo a su tiempo. Conociendo el genio de Cervantes, no debió serle muy difícil aprovechar el conocimiento de los sitios que la España imperial emprendía por ese entonces para hacer analogía con los que Roma hizo en el pasado con los pueblos celtíberos. En cualquier caso, Cortadella apunta que la rudeza y la crueldad de las situaciones eran muy parecidas, y con tal de dar cuenta de ello refiere el sitio de Haarlem llevado

¹⁸⁷ *ibid.*: 74.

¹⁸⁸ Poco antes de que finalice la primera jornada, el Duero da cuenta de la anexión de Portugal: “Debajo de este imperio tan dichoso/ serán a una corona reducidos,/ por bien universal y tu reposo,/ tres reinos hasta entonces divididos:/el jirón lusitano tan famoso,/ que en un tiempo se cortó de los vestidos/ de la ilustre Castilla, ha de zurcirse/ de nuevo y a su estado antiguo unirse” (I, vv. 513-520). CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*. (ed.) BARAS ESCOLÁ, Alfredo. *op. cit.*

¹⁸⁹ HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción”. *op. cit.*, pp. 228.

¹⁹⁰ CORTADELLA, Jordi. *op. cit.*, pp.561.

a cabo por el duque de Alba (diciembre de 1572 – julio de 1573) donde “sitiados y sitiadores se arrojaban por encima de las murallas las cabezas de los soldados enemigos muertos en combate”¹⁹¹. No deja de mencionar, además, el caso del saqueo de Maastricht (marzo-junio de 1579) y la toma de Amberes (finales de 1584- agosto de 1585). Y aunque bajo la luz del siglo XXI todas estas campañas puedan parecer un auténtico abuso, ésta era la lógica que imperaba en esos tiempos. Para Felipe II, y en general para la mentalidad imperialista de la España de esa época, los flamencos eran súbditos rebeldes; “pero súbditos al fin y al cabo, que debían someterse a su señor legítimo”¹⁹².

Dentro de las variadas interpretaciones de *La Numancia* no faltó quien sugiriera que Cervantes se inclinó del lado romano, pues para él representarían el modelo político y militar a seguir para la España del XVI.¹⁹³ Asimismo, y sobre esta misma línea, es importante apuntar que hay quien cree que el autor de *La Numancia* no hizo una división maniquea de los enfrentados (buenos y malos) porque, precisamente, “podía identificarse a la vez con los dos contendientes”¹⁹⁴ y, en este sentido, lo que le habría interesado sería mostrar el violento choque de los dos mundos, lo cual, dada la construcción moral del personaje de Cipión, resulta plausible. Sobre este último punto volveremos más adelante. Por ahora baste decir que, sean o no verídicas estas interpretaciones recién expuestas, en la realidad histórica en que surge la tragedia cervantina, eran los españoles quienes asediaban ciudades. Objetivamente hablando, “los españoles actuaban más como sitiadores y no como sitiados”¹⁹⁵. Paradójicamente, en una obra que se tilda sistemáticamente de nacionalista y de patriótica para el pueblo de España, a veces pareciera más fácil identificar a los españoles del siglo XVI con los romanos de la fábula trágica que con los propios numantinos:

Parece como si Cervantes atribuyese a los romanos situaciones propias de la España del XVI. solidaria con esa idea imperial romana. No obstante, en la profecía del Duero, al final de la primera jornada, lo que Cervantes exalta es un modelo de imperio distinto del representado por Cipión. Las injurias y el trato abusivo de los romanos con los numantinos serán vengadas por los godos, raíz noble de monarquía hispana.¹⁹⁶

La verdad es que se hallan varios símiles bastante sugerentes. Al respecto, y apelando al doble sentido alusivo en *La Numancia*, Baras Escolá señala la octava con la que la figura

¹⁹¹ *ídem.*

¹⁹² *ídem.*

¹⁹³ AVALLE Arce, Juan Bautista. cit. en CORTADELLA. *ídem.*

¹⁹⁴ LAFRANQUE, Marie cit. en CORTADELLA. *ídem.*

¹⁹⁵ *ibid.*: 563.

¹⁹⁶ *ídem.*

alegórica del Duero ensalza al «grande Albano» (v. 493) “por haber evitado en 1557 un segundo saco de Roma como el sangriento de 1527”¹⁹⁷. En este sentido, el investigador sugiere la posibilidad que Cervantes haya aprovechado los aspectos que les son comunes a ambos personajes históricos, Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, y Escipión el Africano, para una construcción alusiva del Cipión de su *Numancia*.

Don Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba [...] también participó en la anexión de Portugal en 1580, donde su conducta –cantada por Cervantes sin nombrarlo– fue más que moderada; entre ambas fechas, de 1567 a 1573, había desempeñado el cargo de gobernador en los Países Bajos, pero su excesivo rigor con los rebeldes flamencos quizá propició que Cervantes silenciara esta parte con su biografía para sustituirla por otra más acorde con el ideal pacifista [...] Escipión el Africano, el Cipión de La Numancia, fue el más grande militar de su tiempo, al igual que en el suyo el duque de Alba don Fernando. Cuando Roma y España recurrieron a sus servicios para sojuzgar a Numancia y Flandes, fue sencillamente porque ningún otro militar era capaz de salir airoso de la empresa [...] ambos confiaban más en la astucia que en la fuerza [...] y preferían el cerco de ciudades al combate abierto [...] si aquél prohibió las ramerías en Numancia (vv. 129-132) otro tanto hizo don Fernando desde la expedición a Argel.¹⁹⁸

Estos y otros aspectos que menciona Baras Escolá les eran comunes a los dos generales. Pero el doble sentido alusivo no se queda aquí, sino que se aprecia también en la datación de la guerra de Numancia, la cual, históricamente y por unanimidad de los historiadores, se considera duró catorce años; no obstante, Cervantes en su tragedia apela a los más de “dieciséis años” (v. 117) de guerras numantinas. ¿Sería éste un error por parte de nuestro autor? Particularmente Baras Escolá se pregunta cómo, pese a seguir la fuente histórica más segura, pudo errar Cervantes “en un punto tan crucial”. Sobre ello ofrece una interesante hipótesis que implicaría una referencia a sucesos coetáneos:

Quizá la respuesta estriba en superponer a Numancia las guerras de Flandes, prolongadas desde el 22 de agosto de 1567 –cuando el duque de Alba llega a Bruselas con su ejército– hasta una fecha respectivamente posterior y anterior a igual día y mes de 1583 y 1584, coincidente con la redacción de estos versos. Aquí hallaríamos la más exacta datación interna, si aceptamos una voluntaria referencia a sucesos coetáneos.¹⁹⁹

¹⁹⁷ BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Doble sentido alusivo en *La tragedia de Numancia* y la *Comedia de los baños de Argel*”. *op. cit.*, pp. 75.

¹⁹⁸ *idem*.

¹⁹⁹ *ibid.*: 77.

Pero en realidad el sentido alusivo va más allá y termina por implicar más claramente a Alejandro Farnesio, quien heredó el cargo de gobernador de Países Bajos y lo ejerció desde 1578 a 1592, lapso que se corresponde, precisamente, con el tiempo en que fue escrita la tragedia. Sobre esta suposición, Baras Escolá dice que, así como en Escipión recayó el encargo de finiquitar las sublevaciones de Numancia, así sobre Farnesio habría recaído dicha función para que, finalmente, saliera triunfante tras una larga serie de fracasos.

El nuevo gobernador encadenaba una tras otra numerosas victorias en tan solo cinco años: en 1581 caen Tournai, Bredá y Saint-Ghislain; en 1582, Oudenarde; y en 1583 ocupa Dunquerque y Nieuport, recobra Ypres, Alost y Rupelmonde, y se le entrega Brujas. Son empresas que preceden al cerco de la ciudad de Amberes.²⁰⁰

Como se ha mencionado, el cerco de Amberes que comenzó Farnesio en 1584 constituye un símil bastante notorio con relación al que vivió Numancia en su momento. De acuerdo con Baras Escolá dicha empresa habría contemplado obras de ingeniería militar muy parecidas a las descritas por los historiadores del cerco de Numancia²⁰¹ y quizá su mera mención pudo haber suscitado comparaciones de manera natural.

Farnesio hizo su entrada triunfal en Amberes el día 27 de agosto de 1585. Y, de acuerdo con la datación de la redacción de la tragedia cervantina que hace Baras Escolá (julio de 1584 a la primavera o verano de 1585), se constata una “coincidencia significativa”²⁰² de ésta con el cerco y la capitulación de Amberes. Asimismo, el estreno de la obra sería bastante cercano, al situarlo a finales de 1585, “cuando a Jerónimo Velázquez le correspondía el corral de comedias madrileño de la Cruz entre el 30 de noviembre y el 31 de diciembre; o, en todo caso, a comienzos del siguiente [año], antes del 18 de febrero de 1586”²⁰³.

Es por todo esto que para el editor de la *Tragedia de Numancia* le resulta difícil de creer que una obra “repleta de alusiones a Flandes”, creada durante ese mismo lapso por un soldado como Cervantes, “cuyo hermano Rodrigo estaba a punto de viajar a ese escenario bélico”, no tenga relación alguna con el cerco de Amberes²⁰⁴.

En este sentido, se intuye que una de las lecciones de la obra sería la de ofrecer un *exemplum ex contrario*²⁰⁵ de la historia clásica; es decir, mostrar los excesos de Cipión y su ejército como

²⁰⁰ *ídem.*

²⁰¹ *ídem.*

²⁰² *ídem.*

²⁰³ *ídem.*

²⁰⁴ *ídem.*

²⁰⁵ *ibid.*: 78.

advertencia para que el poder militar de España no cayera en ellos. Asimismo, como señala Escolá, el hecho de que España entrara en posesión de las provincias de Países Bajos, “propiciaba una esperanza de paz”²⁰⁶; y no sólo eso, sino también una impresión de gran poderío y predestinación. Hay que recordar que nos estamos refiriendo a un contexto en el que Felipe II se encuentra en la cúspide de su poder. De hecho, el historiador Henry Kamen señala que cuando el monarca entró en Lisboa en 1581, un arco triunfal decía: «Ahora se cumplirán las profecías de los prudentes que vos sereis un solo pastor en la tierra»²⁰⁷, reveladora cita donde – señala Francisco Vivar– puede apreciarse “el mantenimiento de una tradición profética y apocalíptica favorecida por los hechos históricos del momento”²⁰⁸:

Por un lado, nos encontramos con la restauración del antiguo territorio de España –la deseada reintegratio Hispaniae–, hecho no conseguido ni por los reyes Católicos ni por Carlos I, a los que se les negaba Portugal. Por otro, España se convierte en el mayor imperio universal y Felipe II en su monarca o pastor. En esos momentos, se siente un nuevo comienzo histórico.²⁰⁹

Ahora bien, uno de los elementos que caracterizan a las tragedias de tema histórico es la presencia de alegorías “que explicitan la *doble temporalidad*²¹⁰, elemento clave en la dramatización de la historia”²¹¹.

En la tragedia cervantina es a través de las figuras alegóricas que se pone de manifiesto la vinculación del pasado con el presente, preconizando, además, al monarca Felipe II, al ubicarlo como heredero de aquellos numantinos del pasado ibérico; es decir, como la perfecta culminación futura de la victoria que presagiaba la pasada derrota de aquellos. Se trata pues, de la profecía que la misma figura alegórica del Duero refiere poco antes de finalizar la primera jornada:

Pero el que más levantará la mano
en honra tuya y general contento,
haciendo que el valor del nombre hispano
tenga entre todos el mejor asiento,
un rey será, de cuyo intento sano
grandes cosas me muestra el pensamiento:
será llamado, siendo suyo el mundo,

²⁰⁶ *ídem.*

²⁰⁷ KAMEN, Henry. *cit.* en VIVAR, Francisco. *op. cit.*, pp. 73.

²⁰⁸ VIVAR, Francisco. *ídem.*

²⁰⁹ *ídem.*

²¹⁰ Las cursivas son exclusivas de este trabajo con tal de resaltar este concepto clave en las dramatizaciones históricas que apela a la relación de continuidad entre el tiempo pasado y el tiempo presente.

²¹¹ CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 169.

el Segundo Filipino sin segundo.
(I, vv. 505-512)²¹²

La profecía –dice Vivar– nos lleva al futuro, “pero manteniéndose siempre una íntima relación con el pasado”:

El origen numantino anticipa el reino que ha de venir con Felipe II. Cervantes presenta, así, la caída de un imperio –el romano– y el nacimiento de un nuevo imperio español que nace de las cenizas del pueblo numantino.²¹³

Con independencia de que sean acertadas o no tanto, las interpretaciones de *La Numancia* que insisten en vincularla con episodios de su tiempo de composición y representación conllevan irremediablemente la vinculación de temporalidades. En el caso particular de la tragedia cervantina la doble temporalidad “se complejiza” en la medida en que la obra requiere de la capacidad del lector para establecer cómo funciona esa temporalidad. En otras palabras, “la obra confía en la capacidad del lector para completar el circuito de la temporalidad y de la interpretación”²¹⁴. Sin duda, hay un mensaje político en la obra de Cervantes que para su tiempo debió ser mucho más claro y consensual que cualquiera que se pueda especular hoy en día, como bien apunta V. Ryjik²¹⁵ o como bien pudiera deducirse partiendo del sentido alusivo que propone Baras Escolá.

En todo caso, y volviendo a las figuras alegóricas como elementos del teatro histórico, cabe resaltar que estos elementos están normalmente identificados con las profecías y al menos en *La Numancia* tienen como función primordial manejar las temporalidades, “dejar en claro los manejos temporales que debe llevar a cabo el espectador/lector”²¹⁶ y, como bien observa Florencia Calvo, por medio de sus intervenciones colaboran para “argumentar a favor de la inversión entre vencedores-vencidos”²¹⁷. Tal es el caso de las figuras alegóricas del Duero y España, por medio de cuyo diálogo atemporal se establece la vinculación entre pasado y

²¹² CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*. (ed.) Baras Escolá, Alfredo. *op. cit.*

²¹³ VIVAR, Francisco. *op. cit.*, pp. 74.

²¹⁴ CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 171.

²¹⁵ En este sentido Florencia Calvo señala una indefinición de la obra cervantina con respecto a la complejidad de su mensaje político a través de la cita de V. Ryjik:

“Como demuestra este breve repaso de los diversos acercamientos críticos a *El cerco de Numancia*, estamos lejos de llegar a algún tipo de consenso en lo que respecta al mensaje político de la obra. Es obvio que hoy en día resulta prácticamente imposible especular acerca de los objetivos de Cervantes en el momento de escribir su tragedia”.

ídem.

²¹⁶ *ibid.*: 174.

²¹⁷ *ídem.*

presente y se ensalza la resistencia numantina que derivaría providencialmente en la conformación de lo que era el imperio español de aquel entonces.

Resulta particularmente interesante cómo la figura alegórica de España refiere, además, su línea de tiempo histórica y su papel como tierra “esclava de naciones extranjeras” (v. 370). Así, dirigiéndose al “alto, sereno y espacioso cielo” (v. 353), entre otras cosas, España dice:

Bástete ya que un tiempo me tuviste
todos mis flacos miembros abrasados,
y al sol, por mis entrañas. descubriste
el reino oscuro de los condenados.
A mil tiranos mil riquezas diste;
a fenices y griegos, entregados
mis reinos fueron, porque tú has querido
o porque mi maldad lo ha merecido.
¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que un pequeño tiempo yo no vea
de libertad tendidas mis banderas?
(I, vv. 361-372)

De esta manera, el discurso de la figura alegórica de España la posiciona como una nación que ha sido oprimida a lo largo de la historia por los imperios hegemónicos, a pesar de que en el momento de creación de la obra, España es el imperio hegemónico “que no solo cumple con la tradición de las *translationes imperia* sino que logrará además extender el planeta hasta lo más extremo de occidente: las Indias”²¹⁸. Sobre este carácter de continuidad del imperio volveremos más adelante, en el tercer capítulo.

Por ahora baste señalar que, si bien existen rasgos evidentes que caracterizan y facilitan el teatro histórico, tales como la doble temporalidad, o fórmulas como el doble sentido alusivo, en realidad no hay “formas privilegiadas”²¹⁹ que sirvan a modo de regla o fórmulas tajantes que lo faciliten. La propia preceptiva se ha encargado de sugerir el esbozo de una normativa, como lo vimos con Álvarez Sellers, en todo caso, no hay normas fijas que sirvan invariablemente. En resumen, como señaló en su momento Antonio Buero Vallejo, el teatro histórico, por ser teatro y no historia, es “labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión”²²⁰.

²¹⁸ CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 174-175.

²¹⁹ BUERO Vallejo, Antonio. “Acerca del drama histórico”. *Insignia. Jornal Independiente Iberoamericano*. VII. 26 de diciembre de 2006. Madrid. s/p.

²²⁰ *ídem*.

Un drama histórico es una obra de invención, y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores [...] Ahora bien, para alcanzar la interpretación histórica de fondo que permita negar la tradicional y adelantarse a ella, manteniendo sin embargo el derecho a llamar "histórica" a la obra, hay que ejercer especial tino al mezclar aspectos inventados o destacados con la fidelidad, nunca vulnerable del todo, a los hechos históricos.²²¹

Desde esta perspectiva, el autor, para lograr dicho efecto, no tiene por fuerza que ceñirse a una total fidelidad cronológica, espacial o biográfica. El dramaturgo deberá tomar, como sucede en *La Numancia*, lo que le sirva de la historia para conseguir una buena operatividad de su fábula.

²²¹ *ídem.*

Capítulo II. La poética de lo trágico en *La Numancia*

2.1 *La Numancia* bajo la luz de la preceptiva clásica

Para la composición de su *Poética*, Aristóteles partió del corpus que le proporcionaba el teatro griego de su época; es decir, compone a posteriori un tratado que, en realidad, da razón de la práctica escénica que le tocó ver; para tal efecto el estagirita cita unas cuantas obras como *Edipo Rey* de Sófocles o *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, aunque sin detenerse mucho en ellas. En todo caso no parte de cero²²², sino que hace uso de conceptos ya entonces curso y fundados sobre poesía, como la *apáte*²²³ o la propia *kátharsis*. Conviene recordar en este punto que la preceptiva dramática, en sentido aristotélico, no es sino una “vertiente especializada de la *Poesía*”²²⁴, y la poesía -en particular la poesía trágica- tiene como función la de procurar, por medio de la imitación, el placer derivado de la purificación del terror y la compasión. Así pues, la tragedia en su concepción genérica aristotélica es estética y hedonista, en tanto produce en el espectador estos dos efectos específicos: *hedoné* (placer) y *kátharsis* (purgación o purificación de las pasiones).

Cabe señalar que, dentro de esta concepción aristotélica de la tragedia, la catarsis, además de poseer un matiz religioso, conlleva ciertos “elementos semánticos”²²⁵ que apelan a 1). un componente medicinal -mediante un efecto psicosomático se restablece un favorable temple de ánimo-; 2). la expiación del dolor -vivido como una purgación moral-; y 3). un fundamento noético o lógico, es decir, un fin educador. Y todo esto puede verse referido en la obra del estagirita siempre en vinculación con la práctica escénica de su tiempo.

²²² De acuerdo con Antonio López Eire, ideas como la *mímesis*, la *apáte* y hasta la *kátharsis*, eran preexistentes a la composición de la *Poética* aristotélica y los sofistas habrían trabajado con ellas:

“Parece, pues, claro, que las ideas de la *mímesis*, la *apáte* y hasta la *kátharsis* ligadas a los efectos de la palabra preexistían a la elaboración aristotélica de su teoría sobre la poesía y que los Sofistas trabajaban con ellas. Hasta ahora hemos mencionado tan sólo a Protágoras y a Gorgias, pero sabemos también, por ejemplo, que otro sofista, Hippias de Élida, se interesó por las palabras y los ritmos”. Vid. LÓPEZ EIRE, Antonio. “Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles”. *Hvmanitas*, Vol. LIII, (2001). pp. 190.

²²³ La *apáte* es, después de la *mímesis*, el segundo concepto importante de la poética griega y puede explicarse como «el resultado de una *mímesis* exitosa o afortunada», pues, de acuerdo con Gorgias, “la representación mimética y por tanto ficticia de incidentes que afectan a otras gentes son capaces, merced al mágico poder de la palabra, de estimular en quienes la perciben sentimientos similares a los que les provocarían esos mismos incidentes ficticios si les ocurrieran de verdad”. (Gorgias. *Encomio de Helena* = Fragmento B 11, 9 D-K.) Vid. LÓPEZ EIRE, *ibid.*: 89.

²²⁴ PORQUERAS MAYO, Alberto. *op. cit.*, pp. 26-27.

²²⁵ Vid. ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro... op. cit.*, pp. 23.

De inicio y apelando a su idiosincrasia, hay que indicar que la *Poética* fue compuesta no con el fin de publicarse, sino más bien para servir como medio de difusión interna en la propia escuela aristotélica. De hecho, Cicerón distingue entre dos tipos de escritos aristotélicos: los publicados o *exotéricos* y los ‘apuntes’ de uso interno o personal, es decir, los *esotéricos*. Así pues, la *Poética* es de este último tipo, “pensada para la enseñanza oral en la escuela, tremendamente discontinua” y “escrita a tirones e impulsos sin duda en diferentes fechas”²²⁶. En suma, tenemos una obra que, a pesar de estar compuesta casi a modo de libreta de apuntes y de que nos llega incompleta²²⁷ desde el siglo IV a.C., se empieza a erigir como regla prácticamente desde entonces, un tiempo en el que Aristóteles, contrariamente a su mentor Platón, veía a la poesía en el mismo nivel de la filosofía, en el sentido de que ninguna de las dos se contenta con lo particular, sino que apelan a los universales, “y estos universales no están en la región celeste de las ideas platónicas, sino sobre la faz de la tierra”²²⁸. Aristóteles saca la poesía del mundo de las ideas platónico trasladándola a la dimensión terrestre de la utilidad. En cualquier caso, y particularmente en lo que toca a la tragedia, a pesar de los siglos la *Poética* se constituye como una referencia insoslayable que acabó por otorgarle un sentido normativo al género:

El teatro griego desarrolla un modelo canónico de tragedia como género literario y como forma espectacular, al que la tradición exegética de la *Poética* de Aristóteles dará un sentido normativo, sólo discutido aparentemente por la creación teatral del siglo XVII y poco después, de manera decisiva, por las teorías literarias derivadas de la filosofía idealista del siglo XVIII.²²⁹

En resumen, los postulados de la *Poética* de Aristóteles se derivan del ejercicio escénico de la Grecia clásica y sus particulares concepciones sobre el hombre y los dioses. La tragedia es herencia de la Grecia clásica y la forma en que allí se conformó responde a una auténtica «filosofía de lo trágico» que encuentra en la experimentación del sufrimiento su base y sentido original: “hay en toda tragedia una reflexión sobre la capacidad de la persona para experimentar dolor, así como la constitución de una sabiduría del sufrimiento”²³⁰. Pero existe además un

²²⁶ LÓPEZ EIRE, Antonio. *op. cit.*, pp. 184.

²²⁷ “En un pasaje de él [el libro] promete su autor hablar del hexámetro mimético y de la comedia, pero no cumple su promesa, y, por otra parte, en la *Retórica* afirma haber estudiado en la *Poética* las especies de lo «ridículo». Luego parece claro que en una parte de esta obra que se ha perdido su autor trataba, por un lado, de la poesía mimética en hexámetros, y, por otro, de la poesía yámbica - poesía de burla y escarnio - y de la comedia, en estricto paralelo al estudio dedicado a la poesía heroica de la epopeya y a la tragedia en la primera parte del tratado”. *ibid.*: 185.

²²⁸ *ibid.*: 191.

²²⁹ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana, 2000. pp. 47.

²³⁰ *ibid.*: 125.

rasgo primordial que permea toda la experiencia trágica del teatro clásico, y ésta es la relación que guardan los hombres frente a los dioses, es decir, la subordinación de la voluntad del hombre a la voluntad divina. En la Grecia del clasicismo –señala Maestro– “la tragedia ática enfrenta la voluntad del ser humano al poder superior e inmutable de fuerzas numinosas”²³¹, realidades metafísicas que regían sus posibilidades de libertad. Y en un principio este rasgo era no sólo circunstancial o conveniente, sino canónico y determinante para la concepción, composición y entendimiento de la tragedia.

Es sabido que en el teatro clásico y en general en la mitología griega, la intervención de las divinidades era prácticamente la norma. El sujeto de la experiencia trágica no posee auténtica libertad de elección. Los dioses, que eran en realidad “los monopolizadores del arte trágico”²³², intervenían invariablemente, participando de manera directa o indirecta del destino²³³ de los hombres. Y aunque estos últimos reaccionaran en un intento de ejercer su libertad contra dichas disposiciones divinas, su proceder a la postre no resultaría más que en la propia ruina: eran meros instrumentos. Esto se verifica, por ejemplo, con el caso prototípico de Layo en *Edipo Rey*, quien, en su afán de librarse por medios propios de los graves vaticinios del oráculo, no hace más que propiciar el cumplimiento de la profecía. Es decir, sus remedios no surten efecto alguno. En esta tragedia de Sófocles, Edipo no tiene auténtica libertad de elección en lo que a su destino respecta. Sus acciones, por muy conscientes y libres que parezcan, en realidad desde un principio están gobernadas por una voluntad ajena a él, ciegamente encaminadas al cumplimiento del destino estipulado por el oráculo. En general, al héroe trágico le está vedada la capacidad de ver y construir por sí mismo su propio devenir, regido de antemano por el determinismo. Al respecto cabe observar que, paradójicamente, es a través de un ciego que Edipo empieza a enterarse que efectivamente es el asesino de su propio padre. Estamos pues, frente a lo que se da a llamar *fatum*, fatalidad o ‘destino’, concepción que los griegos ya denominaban como *ananké* o *moira*. Un destino decidido de antemano por los dioses a pesar de cualquier esfuerzo humano por eludirlo o modificarlo. En resumen, un destino completamente supeditado o regido por el componente religioso o metafísico. “La tragedia

²³¹ *ibid.*: 121.

²³² MAESTRO, Jesús G. “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia en el teatro moderno”. [video ponencia - en línea] Canal de Jesús G. Maestro, 2015.

²³³ Los hombres fungen generalmente como instrumentos de la divinidad. Vemos que aparentemente son incapaces de ejercer su libertad contra el dictado de los dioses en el sentido de que esta reacción derivaría en detrimento de su condición. Jesús G. Maestro señala que, en algunos de los autores clásicos, específicamente Sófocles, “la libertad del ser humano se presenta como su propia ruina”. A modo de ejemplo, Maestro refiere la situación a la que se enfrenta Edipo en *Edipo Rey*, donde hallamos expuesta la idea del determinismo. Véase su video ponencia “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia en el teatro moderno”.

griega, antecedente de la española –confirma Álvarez Sellers– es profundamente religiosa; es una muestra, a la vez poética, del culto que el griego tributa a su idea de la divinidad”²³⁴.

Ahora bien, en *La Numancia* cervantina la idea de la divinidad toma un nuevo matiz. En la tragedia de Cervantes ya no hay dioses que aparezcan para intervenir activa y decisivamente en las acciones. Siguen presentes en la fábula, sí; pero su vinculación con los hombres es de otra índole; es decir, su presencia se limita apenas a la mera mención y ya no funcionan como voluntades trascendentes y operantes, no tienen injerencia en el destino de los hombres; en el mejor de los casos, fungen como meros espectadores que atestiguan a través del tiempo lo que sucede entre romanos y numantinos sin mayor posibilidad de intervención o dominio de los destinos humanos. Es por ello que, en su momento, Jesús G. Maestro propuso la tesis de que con *La Numancia* Cervantes seculariza, para siempre, la tragedia en la historia de la literatura, constituyendo así un “eslabón decisivo” en la ruta evolutiva que sigue la dramaturgia hacia sus concepciones contemporáneas del personaje y de la fábula.²³⁵ Sobre este punto en particular volveremos a detalle más adelante.

Mientras tanto, en este apartado proponemos un acercamiento a *La Numancia* de Cervantes a través de la teoría literaria de la antigüedad clásica, específicamente, la aristotélica, de suerte que esta manera de filtro sirva para poner de relieve la heterodoxia que representa el teatro de Cervantes en general, y *La Numancia* en particular, con relación al modelo que se tenía por canónico, ya no tanto dentro del contexto del Siglo de Oro, sino, específicamente, con relación a la poética aristotélica que subyacía al modelo helénico de la antigüedad.

La finalidad de este ejercicio de contraste es que pueda apreciarse de una manera más clara cuáles son las diferencias y cuáles las semejanzas, pero, sobre todo, cuáles las innovaciones que introduce esta obra cervantina en la forma de concebir el género trágico y, más aún, si acaso logra constituirse como todo un modelo prototípico o paradigmático precursor para la posterior manera de concebir la estética de lo trágico.

Si bien se dice de *La Numancia* que es una pieza especial o diferente por su experimentación con las características de lo trágico, convendría contrastar su estética con la estética aristotélica

²³⁴ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro...op. cit.*, pp. 16.

²³⁵ “El teatro de Miguel de Cervantes constituye un eslabón decisivo, desde el punto de vista de la evolución de la dramaturgia occidental, en sus formas trágicas y en sus formas cómicas, hacia una concepción moderna y contemporánea tanto del personaje teatral (*sujeto*) como de la acción dramática (*fábula*) que desarrolla”. Vid. MAESTRO, Jesús G. *La secularización de la tragedia/ Cervantes y “La Numancia”*. Biblioteca crítica Luso-Hispana. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo 2004. pp. 22.

para tener mayor claridad en qué sentido difiere, en qué puntos y elementos se aleja o es conservadora de dichas características que, desde siempre, se han tenido, sino como completamente normativas, sí como canónicas.

La fábula

De entre los seis elementos que Aristóteles postula como constituyentes de la tragedia, es la composición de las acciones, es decir, la fábula, el más importante de ellos, pues la tragedia –dice el estagirita– “es imitación no de hombres, sino de acción, vida, felicidad e infelicidad”²³⁶. A grandes rasgos, la fábula es la estructuración de los hechos.

Como bien señala González Maestro, tanto para Aristóteles como para Lope en su *Arte nuevo*, la fábula es “parte formal y funcionalmente esencial en la obra teatral” y “está determinada por la *mímesis*, o imitación de la naturaleza, como principio generador del arte, y por la *catharsis*, como fin generador de la tragedia, en el caso de Aristóteles”²³⁷. Ambos coinciden, también, en establecer a la fábula como centro en torno al cual habrán de disponerse los demás elementos de la obra dramática. Para Pinciano la fábula si bien es imitación de la obra, no es la obra misma. Distingue claramente entre la fábula o argumento y los episodios, los cuales no son más que añadidos circunstanciales que la completan o “ensanchan” y de los que puede prescindir sin que sufra alteraciones en su esencia:

¿Qué cosa es fábula y qué, episodio? Dicho está ya que fábula es aquella acción brevísima que es contenida en el argumento que, por otro nombre, en este lugar, Aristóteles dice lo universal del cuerpo de la fábula; y episodio, aquellas acciones que la van aumentando y ensanchando [...] Ahora pues, dice Aristóteles, si alguno quisiere hacer alguna fábula de nuevo sobre sujeto y acción antigua, que, si la tal fábula está recibida (que es decir, sea de varón grave), en ninguna manera el poeta nuevo la altere. Ansí que los episodios que ocupan, de diez partes, las nueve de la acción, puédelos alterar, mas la fábula (que es el argumento y brevísima parte de la acción) no debe recibir alteración por vía alguna.²³⁸

²³⁶ “Necesariamente, pues, son seis los elementos de toda tragedia que la hacen tal: la fábula, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la composición musical [...] De tales elementos han usado, por decirlo así, todos los poetas, pues todas las tragedias por igual tienen espectáculo, caracteres, fábula, lenguaje, música y pensamiento. El más importante de estos elementos es la composición de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de acción, vida, felicidad e infelicidad”. ARISTÓTELES. *Poética*. VI. 1450^a 10.

²³⁷ O bien por la “conservación y confirmación de un determinado orden moral y social”, en el caso de Lope. *Vid.* MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 61.

²³⁸ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *op. cit.*, pp. 357.

En suma, la fábula es el centro medular y el fin mismo de la tragedia al que están subordinados incluso los personajes, quienes –según el estagirita– “no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones”²³⁹. Así pues, la fábula es “el principio y como el alma de la tragedia”²⁴⁰ y para su correcta composición –de acuerdo con Aristóteles– hay que apelar a la medida y el orden: su belleza dependerá de que su extensión “resulte bien inteligible en su conjunto” y esta extensión será de tal medida que pueda ser retenida por la memoria y permita que, según la verosimilitud o necesidad de los acontecimientos, “tenga lugar la transformación de la desgracia en felicidad o de la felicidad en desgracia”²⁴¹.

Ahora bien, en los tiempos en los que Cervantes escribe *La Numancia*, si bien es cierto que existe en Italia una influencia aristotélica prácticamente dogmática que le habría llegado inevitablemente a través de Scalígero o Robortello, a decir de su forma experimental de hacer teatro, nuestro autor no parece haber encontrado en la poética de Aristóteles un camino muy sugerente o una solución que le haya resultado totalmente convincente para la construcción de sus modelos, pues su obra literaria no sigue estos imperativos estéticos.

Si bien dice Hermenegildo que Cervantes buscaba su superación partiendo de las ideas trágicas griegas, en sus dramas resulta al parecer más clara la infracción de las dichas reglas clásicas. En el mejor de los casos, –argumenta Jesús González Maestro–, Cervantes se habría apoyado en la defensa de la preceptiva clásica con tal de contar con un apoyo sólido e indiscutible frente a las mentalidades del momento, específicamente para desprestigiar del teatro de Lope de Vega:

Cervantes no ve en la poética aristotélica una solución o un modelo definitivos para el arte de la Edad Moderna, pues su obra literaria no sigue absolutamente ni en la novela ni en el drama estos imperativos estéticos, sino que muy probablemente vio en la preceptiva grecolatina un arma arrojada contra el teatro de Lope de Vega, y como tal la esgrimió. Cervantes enfrenta a Lope con Aristóteles y sus comentaristas, con ánimo de mermar las calidades del arte lopesco, mientras que, sin embargo, el propio Cervantes, por su parte, nunca demuestra a lo largo de sus obras una comunión perfecta y definitiva con los postulados de la preceptiva clásica. No es Cervantes un preceptista del clasicismo –en todo caso lo son algunos de sus personajes, cuyo discurso apunta

²³⁹ *Poética* VI. 1450^a

²⁴⁰ VI. 1450^b.

²⁴¹ VII. 1451^a.

siempre en contra de la dramaturgia de Lope-, ni un dramaturgo absolutamente aristotélico, y aún menos un narrador que revitalice en la modernidad de su prosa la épica de la Antigüedad clásica.²⁴²

En todo caso, la vinculación de Cervantes con la antigua tragedia griega no del todo es fortuita. Ciertamente existe en la fábula de *La Numancia* algo que recuerda a las tragedias de la Grecia antigua; por algo Menéndez Pelayo calificó a Cervantes como el único poeta español que se acercó al estilo de Esquilo:

El único poeta español que se acercó instintivamente a la ruda manera de Esquilo fue (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su *Numancia*, con aquel proceder por grandes masas, aquella imperiosa fatalidad que mueve la lengua de los muertos e inspira agüeros, vaticinios y presagios; los elementos épicos (narraciones, descripciones, etc.) que se desbordan del estrecho cuadro de la escena, lo mismo que en *Los Siete sobre Tebas*; el asunto que no es una calamidad individual, sino el suicidio de todo un pueblo y, finalmente, el espíritu nacional que lo penetra y lo informa todo.²⁴³

Para empezar, hay que señalar que en *La Numancia* no se cumplen las unidades ni de acción ni de lugar ni de tiempo; y, sin embargo, la composición de la fábula es tal que hace que la obra funcione adecuadamente, transportando eficientemente los ánimos.

Como bien señala Hermenegildo, Cervantes prescinde de las tres unidades buscando una nueva salida. Ahora bien, ¿cómo logra entonces Cervantes esa nueva salida? Aquí y a priori podríamos decir que lo logra apelando a un buen manejo de las condiciones esenciales²⁴⁴ de la experiencia trágica, como lo son, en primer lugar, la experiencia del sufrimiento y la inferencia metafísica, sin mencionar, por supuesto, el lenguaje mismo. La *apáte* –según Gorgias– «produce una añoranza proclive al duelo», en *La Numancia*, pues, se invita al espectador a asistir a la muerte de todo un pueblo que no simplemente muere, sino que se sacrifica, y en este sacrificio como tal se encuentra el meollo del asunto (sobre ello volveremos en el tercer capítulo).

²⁴² MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.* pp. 151.

²⁴³ MENÉNDEZ PELAYO. cit. en HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 372.

²⁴⁴ En su sentido genuinamente helénico, las condiciones esenciales de la experiencia trágica a saber que refiere Jesús G. Maestro son siete: 1). La experiencia de un sufrimiento; 2). La inferencia metafísica (una implicación en una realidad trascendente a lo humano); 3). Una acción involuntaria; 4). El conocimiento y sus límites; 5). Protesta y rebeldía (toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y rebeldía); 6). El castigo; 7). El lenguaje. Vid. MAESTRO, Jesús G. “Hacia una tragedia moderna. La poética de lo trágico en la *Numancia*”. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 125-129.

Ahora bien, para lograr redondearse en verosimilitud, la fábula de *La Numancia* se vale en primer lugar del componente histórico y todo lo que éste implica; en segunda instancia, de ciertos elementos de índole metafísica como los que refiere Menéndez Pelayo: los agüeros, vaticinios y presagios, los cuales tienen la función de empezar a generar cierta tensión y preparar emotivamente el terreno para el desenlace, donde, como sabemos, el elemento crucial tiene que ver con la forma en que, con mucho sufrimiento, los vencidos acceden no sólo a la victoria, sino alcanzan la trascendencia misma. Éste es el centro donde converge todo y se pone de relieve, no a la libertad, sino al honor como auténtico motor en lo que respecta a la composición de las acciones.

El hecho de que *La Numancia* no se cierna a la unidad de lugar ni a la unidad de tiempo es lo que propicia que el desarrollo del drama avance. Y a pesar de carecer de una unidad de acción, ciertamente existe un *crescendo* en la tensión dramática conforme se van sucediendo las acciones hasta el inevitable final que constituye el aspecto central de la fábula: el suicidio de todo un pueblo.

La fábula de *La Numancia* da inicio prácticamente con la arenga de Cipión a sus soldados, ya mermados moralmente y dados a una vida de vicio tras la serie de humillantes derrotas que tras 16 años había sufrido el ejército romano frente a los numantinos. Así pues, el general romano se muestra grave y ordena disciplina y la implantación de un nuevo orden para reanudar sus planes de conquista. Dentro de la misma reprimenda que el general da a sus soldados, se pone de manifiesto un rasgo que para algunos resulta paradigmático con relación a la manera en que se concibe la tragedia moderna frente a la tragedia clásica; esto es que cada cual se fabrica su destino²⁴⁵.

En lo sucesivo la fábula presenta la visita de la embajada numantina que intenta negociar la paz; pero, por mucho que insistan, Cipión no quiere negociar nada que no sea la rendición total de los numantinos. Y es así que el general no acepta el requerimiento de los numantinos y ordena la construcción del foso y, por ende, se da pie al cerco total y al sometimiento de Numancia por medio del hambre. La propia alegórica de España sale a predecir la caída de Numancia llamando en su ayuda al Duero.

Una vez instaurado este orden de circunstancias, los numantinos tienen que elegir cómo proceder y discuten en grupo sus opciones. Determinan, en primer lugar, proponer a Cipión un combate singular entre un numantino y un romano para dar fin a la guerra. Asimismo, deciden

²⁴⁵ “Cada cual se fabrica su destino/no tiene aquí Fortuna alguna parte” (I, vv.157-158).

hacer un ritual de sacrificio para que los dioses les revelen el destino que les aguarda. Conforme a estas disposiciones los sacerdotes numantinos llevan a cabo un ritual mágico-religioso que les augura la catástrofe. Igualmente, desde la muralla, proponen a Cipión un combate singular que éste rechaza sin titubeo alguno.

Al ver el fracaso de sus planes y ya presas de la desesperación a causa del hambre, guiados por Teógenes y Caravino los sitiados consideran hacer una salida para “morir matando”, pero las mujeres numantinas intervienen para impedir tal arrojada determinación, con el argumento de que, finalmente, todas ellas y sus hijos quedarían en desprotección y a merced del enemigo. Es así como desisten de esa idea y eligen, en cambio, quemar todas sus pertenencias y arrojarlas a las llamas con tal de no dejar ningún botín de guerra a los romanos.

En lo sucesivo los estragos del hambre son cada vez mayores al punto de que Marandro sale con Leoncio para robar pan a los romanos y dárselo a su prometida, Lira. Mientras tanto, el pueblo numantino lleva todos sus enseres a la hoguera. Leoncio muere a manos de los romanos y Marandro regresa malherido con el pan para Lira sólo para morir en sus brazos. La Guerra, La Enfermedad y el Hambre salen a comentar la desgracia que sucede tras las murallas. Todos buscan distintos tipos de muerte según su gusto y posibilidad. Teógenes sale con su familia con la intención de efectuar el sacrificio y luego vuelve con la espada ensangrentada para, finalmente, buscar su propia muerte. Todo queda en silencio. Los romanos asoman tras la muralla y atestiguan lo que ha sucedido. Sólo Variato (o Bariato, según sea la edición) ha quedado vivo, escondido en una torre. Cipión le ofrece clemencia, pero el muchacho se niega rotundamente a los ruegos del general y se arroja desde lo alto de la torre con tal de no ser botín de guerra para Cipión, privándole así de la victoria. Finalmente, la Fama cierra la obra prometiendo que la gesta numantina quedará grabada en la historia.

Los personajes

Como es bien sabido, Aristóteles define la tragedia como imitación de acciones dignas y en función de su finalidad, esto es, la purgación de las pasiones mediante la conmiseración y el terror. Para que ello tenga efecto, tienen que darse ciertas condiciones que involucran necesariamente a los personajes. Al respecto el estagirita señala que la tragedia deberá limitarse a la imitación de personas dignas, ni totalmente buenos ni totalmente malos. Ni los buenos

deben pasar de la felicidad a la desgracia ni los malos de la desgracia a la felicidad, todo esto con tal de que se conserve la conmiseración y el terror:

No deben aparecer varones virtuosos que pasen de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno de conmiseración, sino repugnante; ni tampoco malvados que pasen de la desgracia a la felicidad, pues esto es lo menos trágico de todo [...] ni debe tampoco aparecer el muy malo pasando de la felicidad a la desgracia, puesto que una composición semejante tendría lo filantrópico, pero no poseería conmiseración ni temor.²⁴⁶

No hay que olvidarnos del caso intermedio a ambas situaciones, es decir, del sujeto que no es ni bueno ni malo, “que no se descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla”²⁴⁷, es decir, el típico protagonista que, como Edipo, con independencia de su calidad moral, cae en un error (*hamartía*) y persiste en cierta desmesura (*hybris*) que finalmente le conduce a la tragedia.

Cervantes en su *Numancia* se distancia por completo de estas concepciones. Con relación al trazo de los personajes en *La Numancia*, hay un par de cosas importantes que señalar. En primer lugar, hay que notar que no existe un héroe sobre quien recaiga la experiencia trágica a la usanza de las tragedias de Sófocles. Es decir, en *La Numancia* de Cervantes no hay un héroe trágico, en el mejor de los casos, tenemos un protagonista colectivo: la ciudad misma, el pueblo numantino, donde los caracteres individuales responden a “la concretización en una persona del carácter general que representan”²⁴⁸. Es decir, existe un predominio del fenómeno colectivo. En *La Numancia* de Cervantes “lo colectivo se opone a lo individual” y este rasgo peculiar repercute en el trazo de los personajes y, por ende, en su función; es decir, caracteres como Teógenes y el mismo Cipión terminan por ser, en mayor o menor medida, individuos simbolizadores de la colectividad a la que representan, tal como sugiere Heinz-Peter Endress:

Lo colectivo se distingue por una tendencia hacia lo general, lo genérico, lo simbólico y lo abstracto. Y esta tendencia tiene un efecto inmediato sobre la construcción de los personajes y sobre el *dramatis personae* en general. Los personajes están todos más o menos afectados por la categoría de lo general. Tienden a ser tipos (por ejemplo Escipión, un militar ejemplar, Teógenes, un heroico líder, Marandro, un amante sin tacha, etc.)²⁴⁹

²⁴⁶ *Poética* XIII. 1452^b - 1453^a.

²⁴⁷ *ídem*.

²⁴⁸ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 375.

²⁴⁹ ENDRESS, Heinz-Peter. “El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes”. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro (coords.). Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. pp. 961.

En segundo lugar, y sobre esta misma línea, no podemos olvidarnos del señalamiento de Hermenegildo relativo a los tres ejes²⁵⁰ en torno a los cuales giran los personajes de la obra y, principalmente, a los tres planos de ubicación de los mismos. Los planos a los que se refiere Hermenegildo son, sencillamente, el general, el individual y el moral o alegórico. Ahora bien, es relativamente fácil identificar cómo se organizan los personajes con relación a estos planos que, inevitablemente, se complementan yuxtaponen en una armonía adecuada a los fines del autor, quien, según Hermenegildo, siempre procede de la misma manera a la hora de trabajar los personajes en sus respectivos planos: el plano general se manifiesta por medio de figuras o personajes genéricos que dan razón de los designios comunes o decisiones ciudadanas, por ejemplo Mujer 1, Numantino 2, etc.; el plano individual se representa por medio de los caracteres más singularizados, como Marandro, Lira o Teógenes; y el plano moral o alegórico, representado por las propias figuras alegóricas como España, Duero o bien la Enfermedad y el Hambre, descubre al espectador “las motivaciones subconscientes del conflicto padecido por el pueblo numantino”.²⁵¹

Hamartía, hybris y la búsqueda del héroe trágico

Un concepto derivado directamente de Aristóteles es la *hamartía*, que puede definirse como “la acción que realiza el héroe y que pone en marcha el proceso trágico que le llevará a su perdición”; es decir: “es el error cometido por el héroe, pero sin una voluntariedad por su parte”²⁵². Otro concepto íntimamente ligado a la *hamartía*, y al que los griegos apelaban para explicar la tragedia, es la *hybris*²⁵³, que, como ya se ha mencionado unas líneas arriba, responde

²⁵⁰ Los tres ejes que enuncia son: «1). El énfasis declamatorio iniciado por Escipión en la primera escena y mantenido en los momentos de mayor trascendencia; 2). Actividad suma, empezada también por Escipión al distribuir sus tropas y aumentada mucho más al aparecer los numantinos; y 3). La ternura y emoción contenidas en las palabras de los enamorados o en las frases de las madres hispanas». Vid. HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 375.

²⁵¹ *ibid.*: 376.

²⁵² Vid. ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro... op. cit.*, pp. 45.

²⁵³ “*Hybris*: una vez que el héroe ha puesto en marcha la tragedia, persiste en su conducta, hay una especie de orgullo y obstinación en perseverar en esa línea de actuación catastrófica pese a las advertencias que se le hacen. En la tragedia griega éstas las hace el coro, algún adivino (Tiresias, por ejemplo, en Edipo), y en la tragedia áurea española profecías, sueños premonitorios, presentimientos... El héroe puede incurrir en *hybris*, desmesura, y ser castigado; el que lo derriba es también un héroe trágico, pues nadie consigue evitar el dolor o la muerte, ni vencedores ni vencidos, aunque sus móviles y actuaciones sean diversos”. *ídem*.

prácticamente a una desmesura; es decir, a la consecución del error o falta moral en que ha caído el protagonista, de tal forma que funge como desencadenante de la experiencia trágica.

Lo que no resulta claro en *La Numancia* es identificar dónde ha estado el error y la desmesura que han llevado a los numantinos a la desgracia, suponiendo que es sobre ellos que recae la experiencia trágica. Y es que la fábula nos muestra unos numantinos que, en más de una ocasión, tratan de negociar la paz. Es decir, pensando que son los numantinos en quienes recae la tragedia, esta «ordenación teleológica», como la llama Jesús G. Maestro, no aplica en la tragedia de Cervantes. En este punto particular la obra resulta heterodoxa con relación a la preceptiva aristotélica. La fábula nos muestra unos numantinos que no han caído en mayor error que el mero hecho de existir y actuar en consecuencia frente a una amenaza enemiga. Más bien –y aquí está la clave del asunto– quien parece haber caído en error y desmesura es el personaje de Cipión, puesto que es él quien rechaza en primera instancia la petición de paz de embajada numantina y, posteriormente, vuelve a negar el combate singular que proponen los numantinos para dar fin a la guerra mostrándose completamente tajante e irreflexivo en sus determinaciones. Y, sin embargo, ¿podemos calificar este proceder de Cipión propiamente como un error o exceso? Lo cierto es que las negativas del general romano ante la petición de tregua orillan a los orgullosos numantinos a adoptar medidas tan extremas que desencadenan un final trágico no sólo para él, sino para todos los habitantes de Numancia, quienes en realidad no cometen falta o exceso alguno. A menos que el hecho de no rendirse ante el enemigo pueda ser considerado un error, en ellos no hay falta moral ni desliz por el cual pudieran hacerse acreedores a la tragedia. El exceso, en realidad, lo lleva Cipión. En este sentido, nótese la contrariedad que ello representa con el imperativo aristotélico que exige o marca que los hombres virtuosos no deben pasar de un estado de felicidad a uno de desgracia. Es González Maestro quien no deja pasar por alto este particular:

Los numantinos pasan, inocentemente, de la dicha al infortunio, e inspiran en el espectador piedad y temor, y nunca, “repugnancia”, contrariamente a lo que debía suceder en situaciones de este tipo según las exigencias de la poética clásica, tal como había advertido Aristóteles con toda claridad en su teoría de la tragedia.²⁵⁴

¿Por qué sucede así? Veamos: si el espectador es capaz de identificarse con los numantinos, lo es debido a su calidad de inocentes y su falta de culpa. Virtuosos en fuerza y valor, así como medidos en sus acciones dentro de dichas circunstancias bélicas, a ojos del espectador los

²⁵⁴ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 130.

numantinos no merecen lo que le deparó el hado, es por ello que participa cercanamente de su duelo. En pocas palabras, el espectador termina identificándose con su sufrimiento antes que ponerse de parte del general Cipión, quien, sin embargo, tampoco es un personaje necesariamente malo, simplemente responde al trazo de un hombre de su tiempo que se las tiene que ingeniar de alguna manera para cumplir con los mandatos de su jefatura. Cipión no es un personaje maniqueo: ni es bueno, ni es malo; por el contrario, es un personaje trazado en apego a sus circunstancias y –como bien señala Hermenegildo– cual “prototipo de hombre ordenado y de militar disciplinado”, condición que se hace manifiesta desde el inicio cuando hace su arenga a sus soldados. En un principio, si algo es notorio en Cipión se trata de su virtuosismo. Incluso los propios embajadores numantinos reconocen o, por lo menos, están enterados de su buena fama como general, y cuando se dirigen a él, ya sea por adulación, cortesía o verdadera reverencia, apelan a su “real grandeza”, incluso cuando el general no ha hecho más que responderles con total descortesía:

Pues con ese seguro que tenemos,
de tu real grandeza concedido,
daré principio a lo que soy venido
(vv. 230-232)

A grandes rasgos, éstas son las razones por las que Cipión bien podría fungir como el típico héroe o protagonista que reclama la tradición helénica en una tragedia, pues encaja perfectamente con el individuo que no es ni bueno ni malo, “que no se descuella en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla”²⁵⁵. En otras palabras, si nos atenemos a una visión puramente aristotélica, bien podría decirse que es Cipión sobre quien recae realmente la experiencia trágica y no tanto los numantinos, y con ello se explicaría el distanciamiento con relación al tratamiento de la *hybris* que presenta *La Numancia*. Pero antes hay que reconocer que, a ciencia cierta, el público no es capaz de ver en Cipión un personaje con el cual identificarse plenamente; el espectador, antes de identificarse con el sufrimiento de Cipión, que ha perdido al final su oportunidad de victoria, se identifica con el sufrimiento de los numantinos, quienes, en aras de su honor han dado la vida. En todo caso, hay que recordar que, aunque en apariencia son derrotados a través del cerco, el final de la obra parece otorgar la auténtica victoria a los numantinos, pues triunfan en la muerte misma,

²⁵⁵ *Poética*. XIII. 1452^b - 1453^a.

y Cipión, en vida, es quien finalmente se lleva la amarga derrota en tanto sufre una catastrófica destrucción moral.

Esta perspectiva que sitúa a Cipión como personaje protagonista de la tragedia ya ha sido revisada por varios investigadores²⁵⁶. Particularmente Frederic A. de Armas, a partir de una sugerente comparación entre este personaje y el de Xerxes, en *Los Persas* de Esquilo, sostiene que, ateniéndonos a las normas de la tragedia clásica expuestas por Aristóteles, y a las circunstancias prototípicas de dichos caracteres, sobre quien verdaderamente recae la desgracia es Cipión, en tanto al final de la obra tiene que lamentarse por verse privado de su victoria. En esta perspectiva el general romano sería el protagonista o héroe trágico:

The lament of Xerxes in the *Persae* corresponds to the lament of Escipión in *La Numancia* [...] Aeschylus, an Athenian, writes a tragedy of the defeat of the Persians. Cervantes a Spaniard, composes a tragedy dealing with the defeat of the Romans. Both imperial powers are seen on the brink of disaster, humiliated by a small but valiant city or cities.²⁵⁷

Hay que recordar que *Los Persas* es una obra que estuvo originalmente destinada a conmemorar y glorificar el triunfo de los griegos en la histórica batalla de Salamina sobre el ejército del rey Xerxes. Y, en esta tragedia de Esquilo, es precisamente el personaje de Xerxes quien funge como protagonista o héroe trágico de la obra: en él cae la experiencia trágica. Puede decirse que Esquilo la escribió para gloria de su pueblo, pero desde el punto de vista del enemigo. En suma, de acuerdo con Federick de Armas, en *La Numancia* estaría sucediendo algo similar siempre y cuando se reconsiderara la propia designación de vencedores y vencidos. En este sentido, como ya se mencionó, los numantinos serían los auténticos vencedores en tanto pudieron hallar en la muerte la victoria, una victoria que encuentra su confirmación en el ámbito de lo moral, pues Cipión, aunque conserva la vida misma y sus tropas intactas, sufre la afrenta de no tener botín que llevar a Roma.

Catastrophe, that is, the lack of a triumph so important to a Roman general may fall under the category of “moral destruction” [...] There is not physical destruction of the protagonist in either the *Persae* of *La Numancia*. King and general have been deprived of a victory—their lament signals the realization of tragedy.²⁵⁸

²⁵⁶ Con relación al asunto del héroe trágico y a la configuración genérica de la tragedia cervantina, aparte de Frederic de Armas, otros investigadores que ha tocado dicho tema en particular son: Paul Lewis-Smith, ("Cervantes' *Numancia* as Tragedy and Tragicomedia", *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), pp. 15-26;) y Alberto Sánchez, ("Aproximación al teatro de Cervantes", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 11-30). Vid. KARAGEORGOU BASTEIA, Christina. *op. cit.*, pp. 24.

²⁵⁷ ARMAS, Frederic A. de. "Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*". *Neophilologus*, 63 (1974), pp. 37.

²⁵⁸ *idem*.

Derivado de esto, y apelando a un paradigma netamente clásico, cabe preguntarse: ¿dónde está la tragedia?, ¿en el sufrimiento de los numantinos o en el lamento de Cipión? Para Frederick de Armas hay, efectivamente un ‘lamento’ en *La Numancia*, pero es el de Cipión, quien sufre que los numantinos, y Variato en particular, le hayan arrebatado el triunfo (y no tanto el triunfo como el honor).

Alzad, romanos, la inclinada frente;
llevad de aquí este cuerpo que ha podido,
en tan pequeña edad, arrebatáros
el triunfo que pudiera tanto honraros
(IV, vv. 2421-2424)

Estas últimas palabras que se refieren dan cuenta de un general que, a pesar de todo, es capaz de reconocer que la hazaña de Variato le ha arrebatado la victoria, lo cual habla mucho de su calidad moral como individuo. De hecho, como bien observa De Armas, desde un inicio Cervantes tiene la intención de presentarle un público un general romano honorable y digno de respeto, a pesar de que representa al enemigo. En este sentido, el hecho de que se argumente que Cipión bien pudiera encarnar el protagonismo trágico no es para nada descabellado: apelando al carácter del personaje y conociendo la vida de Cervantes como militar, resulta sugerente y hasta lógico, pues, al final, como hemos visto, la verdadera desgracia recae en él al no conseguir su botín de guerra por un error de desmesura. De hecho, al trazar la figura de Cipión, seguramente Cervantes debió tener en consideración ciertos rasgos que él mismo admiraba de los buenos militares, de ello da también cuenta Hermenegildo.

Cervantes debió de sentir nostalgia de su vida de militar al describir la gran energía de mando que despliega Escipión en el primer acto, lleno de alusiones a los rigores y a la pureza de la vida militar.²⁵⁹

Si bien podemos estar de acuerdo en que Cipión puede concebirse como un militar virtuoso, en dado caso los numantinos también pudieran ser concebidos como presas de un orgullo irreflexivo. Lo cierto es que ambos bandos resultan en cierto momento igual de irreflexivos.

Haciendo referencia a Frederick de Armas, Alfredo Baras Escolá, el último editor de *La Numancia*, reconoce que, respecto a los personajes, “la crítica o la simple evidencia otorgan el protagonismo a Numancia, a veces compartido con Cipión”, y especifica:

²⁵⁹ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 377.

Ambos caen en una doble *hamartia*, más que *hybris* –en terminología aristotélica–, pues yerra el romano al creer que rendirá Numancia por cerco, por lo que su pérdida de gloria acaba afectando a toda Roma, y yerra el pueblo numantino, como héroe colectivo, al no prever la astucia de Cipión.²⁶⁰

En cualquier caso, hay que tener presente que la ponderación consensuada de una escala de valores, el criterio ético, es lo que no permite que Cipión sea identificado claramente, ya no digamos como el “héroe”, sino como el «protagonista trágico» de *La Numancia*. Es decir, Cipión no parece estar al nivel del Edipo de Sófocles, por seguir tomando un ejemplo prototípico, en el sentido de que éste último personaje desconocía el verdadero trasfondo moral que implicaban sus acciones, incluso cuando éstas no son precisamente buenas o siquiera acertadas. Existe una especie de ceguera moral en Edipo que es patrocinada por los dioses en aras del cumplimiento de su destino trágico. Pero Cipión sabía perfectamente lo que implicaba el cerco de un pueblo y era patrocinado por Roma, un imperio donde no se aceptaba un no por respuesta. Hay que decir también que, aunque en una guerra nunca hay precisamente buenos o malos, siempre hay causas contrapuestas, y la causa numantina se presenta al espectador como una más noble que la causa romana; sin mencionar que lo que hizo el cerco fue, finalmente, evadir una guerra que hubiera podido ser más justa, situación que, en el último de los casos, hubiera justificado el ennoblecimiento de cualquier causa romana. Pero hay que recordar que la fábula inicia con la recreación de esa incapacidad del ejército romano para vencer a los numantinos en una guerra justa. A sabiendas de los antecedentes inmediatos, Cipión no quiere arriesgar nada y rechaza tajantemente cualquier intento conciliatorio, peor aun cuando el embajador numantino le aclara que no es el temor lo que los lleva a pedirle las paces:

Y no imagines que temor nos lleva
a pedirte las paces con instancia,
pues la larga experiencia ha dado prueba
del poder valeroso de Numancia
(vv. 257-260)

Estas palabras le recuerdan implícitamente que anteriormente los guerreros numantinos siempre les han vencido en batalla y que en realidad no piden paz por auténtica necesidad, sino quizá por convicción. Esta implicación pone de evidencia a unos numantinos confiados y a un ejército romano presionado por su historial de derrotas. En esta misma línea de implicaciones pragmáticas y apelando a un conocimiento histórico por parte de Cervantes al momento de componer su fábula, cabe señalar que, de cualquier manera, el general romano tiene tácitamente

²⁶⁰ BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Lectura de *Tragedia de Numancia*”. *op. cit.*, pp. 175.

prohibido pactar con los numantinos, pues los mismos antecedentes le muestran qué ha pasado con quienes han querido pactar. Basta con recordar, históricamente hablando, qué determinaciones tomó Roma con Cayo Hostilio Mancino cuando éste pactó con ellos.

En la tragedia de Cervantes, tenemos a una embajada numantina que, en su labor de convencimiento, apela a la virtud del general. Y es en éste íter cuando se propicia el desliz –o insistencia en el error– en el que participan ambas instancias, tanto los numantinos por exceso de confianza como Cipión por mostrarse en exceso irreflexivo. La escena es una muestra de qué tanta autosuficiencia innecesaria son capaces las dos partes. Primero los numantinos:

Tu virtud y valor es quien nos ceba,
Y nos declara que será ganancia
-mayor de cuantas desear podemos-,
si por señor y amigo te tenemos
(vv. 261-264)

Después Cipión:

Tarde de arrepentidos dais la muestra;
poco vuestra amistad me satisface.
De nuevo ejercitad la fuerte diestra,
que quiero ver lo que la mía hace,
[...]
no quiero por amigos aceptaros
ni lo seré jamás de vuestra tierra.
(vv. 267-270 y vv. 299-300)

Si bien podría argumentarse que los numantinos caen en un exceso de autosuficiencia, los respalda un virtuosismo propio de quien se defiende legítimamente del invasor, mientras que Cipión cae en un exceso de soberbia respaldado no por la defensa sino por esa obligación de tomar Numancia que contrajo con Roma, obligación más difícil de legitimar que la de aquellos. Si lo vemos de esta manera, el posicionamiento apela a una cuestión de respeto hacia los derechos del otro, y es el peso moral que le adjudica el espectador a las causas, pero principalmente al sufrimiento, lo que inclina finalmente la balanza.

En suma, tras lo anteriormente expuesto podemos concluir que, a pesar de que la propia preceptiva aristotélica técnicamente avale el papel de Cipión como protagonista trágico, creemos que, apelando a la *apáte* -una mimesis exitosa o afortunada-, esta postulación no termina por redondearse ni es precisamente viable, pues a la hora de transportar los ánimos, a ojos del espectador, el sufrimiento del general romano tiene mucho menos peso y valor que el sufrimiento del pueblo que ha cometido suicidio como último mecanismo de salvaguardia.

Principio del decoro

Si descartamos al personaje de Cipión como protagonista trágico y damos por sentado que el protagonista de *La Numancia* es auténticamente de índole colectiva, es decir, el pueblo numantino en su conjunto mediado por alguna especie de «egregor» de los ánimos mismos que ese pueblo expide, es importante señalar que, efectivamente, tal como lo ha sabido ver Jesús G. Maestro, *La Numancia* se muestra heterodoxa en este aspecto con relación al modelo aristotélico. Según Aristóteles, el personaje trágico podía ser “mediocre por su carácter, pero nunca por sus orígenes, que habían de ser siempre de alta alcurnia: la lucha y los enfrentamientos entre las familias nobles y legendarias resultaba siempre mucho más espectacular que las desgracias de los humildes”²⁶¹.

El modelo aristotélico exigía siempre como protagonista de la experiencia trágica a un noble²⁶²: un aristócrata, rey o monarca; es decir, miembros de clases sociales muy altas. El pueblo llano estaba destinado a ser mero “combustible” de la experiencia cómica, no tenía cabida en la tragedia más que incidentalmente. Este rasgo cambiará radicalmente en *La Numancia* de Cervantes, donde el protagonista, el pueblo de Numancia, se compone claramente de gente común y corriente, cuyo accionar en los momentos más álgidos de la fábula no está supeditado a castas, linajes ni títulos de nobleza.

Los numantinos, protagonistas de la experiencia trágica, no son personajes aristocráticos, ni están representados en la acción de la tragedia desde el amparo de ninguna institución o estructura inmobiliaria. Se rompe así con los imperativos del decoro propios de la tragedia clásica, desde la que se exigía que el protagonismo de la experiencia trágica recayera sobre personajes de condición noble o aristocrática.²⁶³

En este sentido, concordamos con González Maestro cuando hace hincapié en señalar que, con *La Numancia*, Cervantes dignifica el dolor de los caracteres humildes, abriendo así una nueva dimensión en la concepción de la tragedia para la edad moderna:

²⁶¹ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 132.

²⁶² Rasgo acentuado por Jesús G. Maestro en cuanto a las diferencias con el modelo clásico de tragedia: “*La Numancia* es la primera tragedia de la historia del teatro universal donde los protagonistas de la experiencia trágica no son aristócratas, sino que son gente humilde, gente común y corriente: gente plebeya, y es la primera vez que esto se hace en una tragedia, porque la tragedia de los clásicos griegos no toleraba de ninguna manera que el protagonismo de la experiencia trágica estuviera en nobles”. Vid. Maestro G. “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia en el teatro moderno”. *op. cit.*

²⁶³ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 157.

Cervantes transcribe en la *Numancia* una concepción propia y moderna de la tragedia, entre cuyas aportaciones más relevantes se encuentra el reconocimiento del dolor y la piedad en la experiencia trágica de los seres humildes, al margen con frecuencia de la ortodoxia preceptista.²⁶⁴

A pesar de que efectivamente encontramos roles sociales bien diferenciadas entre los caracteres numantinos, unos son soldados, otros sacerdotes y otros civiles, las funciones atribuidas implícitamente no introducen una diferencia significativa que implique una exclusión propia de un pueblo organizado en estamentos. No hay un rey, príncipe o autoridad numantina que valga más por sobre el resto. La relevancia de los caracteres es dada en función de lo que representan y en aras de la construcción de escenas que muestren al espectador desde lo particular esa tragedia general que presupone la fábula de un cerco tortuoso, porque, si bien el asedio de una ciudad es grave y terrible, conocer el sufrimiento íntimo de uno de sus habitantes es más penoso aún y despierta más conmiseración.

En el mejor de los casos, es Teógenes el personaje que funge a modo de cabeza de la resistencia numantina, pero su relevancia no tiene el peso ni el brillo necesario para sostener el estamento de líder constante que lleve invariablemente la voz de mando. En *La Numancia* todos los numantinos tienen voz y voto en lo que respecta a los juicios y las decisiones; incluso los personajes genéricos resultan cruciales, y esto se pone en evidencia cuando las mujeres numantinas hacen ver a los varones el error en el que estarían incurriendo si salían a “morir a la campaña” como proponía el mismo Teógenes y secundaba Caravino.

¿Qué pensáis, varones claros?
¿Revolvéis aun todavía
en la triste fantasía
de dejarnos y ausentarnos?
¿Queréis dejar, por ventura,
a la romana arrogancia
las vírgines de Numancia
para mayor desventura?
(III, vv.1306-1313)

Hay que notar que estas mujeres, cuya intervención resulta crucial para que la fábula llegue a su deseado fin, no tienen cargo o nombre más allá de su mera denominación como Mujer 1ª, Mujer 2ª y Mujer 3ª, en la edición de Alfredo Hermenegildo, o bien como “Otra” en la de Baras Escolá (en la edición de Alfredo Baras Escolá sólo aparece el apelativo Mujer 1ª, las que habrían sido Mujer 2ª y Mujer 3ª aparecen referidas simplemente como “Otra”). En suma, se trata de

²⁶⁴ *ibid.*: 169.

caracteres genéricos que encuentran su resolución en el plano general, orden que se superpone –por supuesto– al plano individual, donde de común se desarrollaría un protagónico de la tragedia con sus peripecias²⁶⁵. Aparte de Lira, quien cierra dicha intervención en nombre de las doncellas, no hay nombres propios que se alcen con la voz cantante; se da prioridad a lo colectivo y dentro de esta colectividad se apela necesariamente a caracteres plebeyos que no tienen un gran lucimiento pero que no por ello son menos heroicos, asertivos e incluso determinantes, como en este caso, pues no hay que olvidar que, impidiendo el impulsivo arrojamiento de los varones numantinos que habría dado otra variedad de suerte para su causa, son las mujeres, como bien dice Hermenegildo, quienes en un principio empujan a los varones a considerar y efectuar el suicidio colectivo:

Nuestro cuello ofreced a las espadas
vuestras primero, que es mejor partido
que vernos de enemigos deshonradas.

Yo tengo en mi intención estatuido
que, si puedo, haré cuanto en mí fuere
por morir do muriere mi marido.

(III, vv.1296-1301)

En este sentido, la intervención de las mujeres constituye un claro ejemplo de que es completamente posible una doctrina trágica donde el heroísmo no resida estrictamente en personajes considerados nobles o de la realeza o, como señaló Aristóteles en su tiempo, “alrededor de un pequeño número de familias”²⁶⁶, aludiendo con ello a una exclusividad de personas graves.

Se ha comentado particularmente el caso de las mujeres numantinas, pero es que Variato, por ejemplo, tampoco encuentra en el plano individual su mejor resolución como sí lo hace en el plano general; y a ciencia no podemos decir que este personaje sea precisamente de alcurnia, y tampoco importa que lo sea para cumplir su papel. Variato es Variato sólo en la medida en que pertenece y representa a Numancia. Cuando el chico se arroja de la torre en heroico acto de sacrificio es Numancia quien se arroja, no el individuo. Cuando Variato se arroja de la torre es el personaje colectivo el que cae; el espectador ve caer a Numancia, no al chico Variato, de cuyo nombre apenas podrá enterarse. No así con la inolvidable caída que implica, por sobre todas las cosas, un honor intacto.

²⁶⁵ La peripecia –según Aristóteles– es el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. *Vid. Poética* XI. 1452^a.

²⁶⁶ *Poética* XIII. 1453^a.

En resumen, Cervantes no establece diferencia de fondo entre sus personajes numantinos - con lo que además permite eso que Jesús G. Maestro nombra «el heroísmo de los plebeyos»²⁶⁷- confiriendo dignidad a las acciones heroicas de personajes humildes y, acaso, desposeídos. El autor de *La Numancia* dispone la finalidad catártica de su tragedia de espaldas a los preceptos aristotélicos, ubicando la expresión del dolor en personajes de condición humilde. A diferencia del rol que dicho tipo de caracteres tenía en las comedias, esta vez, ya en la tragedia, Cervantes hace digno su dolor apelando de lleno a una razón humanista y moral.

La dignidad de los personajes numantinos no reside ni depende de ninguna condición estamental ni mucho menos de realeza. Los numantinos son dignos por sí mismos, básicamente por su apego a una filosofía moral que resulta intrínsecamente justa, esto es, la defensa de su libertad hasta las últimas consecuencias, lo cual implica, necesariamente, la defensa del honor; y porque es el honor mismo lo que les mueve a realizar religiosamente cualquier cosa que su filosofía moral les exija.

Así pues, apelando a un paralelismo aristotélico, podemos decir que los numantinos experimentan la tragedia no por caer error y desmesura, sino porque les mueve la defensa de su honor, y he aquí un punto importante a señalar: que la condición trágica de la *hybris* del modelo clásico es sustituida, en *La Numancia*, por la salvaguardia o custodia del honor. Es por el honor que mueren y se mueven para morir, no por el error de desmesura que el modelo clásico exige o recomienda.

Sobre esta línea, y a modo de conclusión, cabe señalar que el rasgo recién expuesto bien pudiera resultar paradigmático no sólo para la comprensión de la obra en cuestión, sino también para su posible consideración como un modelo prototípico de tragedia en tanto que prescinda de una caída en desgracia por maldad, perversión o falla, como dicta la poética aristotélica.

²⁶⁷ Vid. MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 169.

2.2. Texto espectacular en *La Numancia*: la jornada de los augurios

Cuando en su libro, *La tragedia en el Renacimiento español*, Alfredo Hermenegildo refiere la división en cuatro jornadas de *La Numancia*, dice que, con la segunda, dedicada enteramente a la escenificación de “los agüeros y predicciones”, se le da “una importancia excesiva a algo que no debe ser sino un puro instrumento”²⁶⁸. Posteriormente, en el estudio introductorio a su edición de *La Numancia*, Hermenegildo se limita a expresar casi con las mismas palabras que Cervantes dedica una jornada entera a la escenificación de los agüeros y predicciones “dando una importancia considerable al elemento mágico-religioso”²⁶⁹, omitiendo así el juicio de valor que inicialmente había manifestado acerca de la escenificación de estos agüeros y predicciones, que aquí, de ahora en adelante, referiremos preferentemente como augurios o presagios. Ahora bien, hay que preguntarnos, ¿en realidad se le da una importancia excesiva?

De inicio cabe puntualizar que la importancia que Cervantes otorga a la secuencia de los augurios si bien es ancilar no resulta precisamente excesiva, ni tampoco accesoria, como pudiera intuirse a raíz de los juicios de Hermenegildo. Como hemos dicho anteriormente, la representación de estos augurios tiene una función puntual y necesaria, y es la de empezar a generar tensión, preparando los ánimos para el desenlace. ¿Qué mejor manera de elevar la tensión y generar intriga que mediante el suspense propio de un ritual solemne inserto en un contexto de desesperación? Esto es, su importancia radica no tanto en su función diegética como en su función espectacular.

No olvidemos que *La Numancia* fue escrita con la intención de ser llevada a las tablas; es teatro y, como tal debe entenderse. Como toda obra dramática, *La Numancia* conlleva el problema de la doble textualidad; es decir, dentro del mismo texto literario tenemos que apelar necesariamente dos aspectos indivisibles y simultáneos que condicionan la puesta en escena: el «texto dramático» y el «texto espectacular», como les llamaremos en este trabajo. Y, aunque esta nomenclatura puede variar muchas veces de acuerdo al autor²⁷⁰, se identifica en la medida en que su función invariable es la de designar dos aspectos diferenciados pero fusionados en el mismo texto literario a los que apela la puesta en escena. En suma, la denominación de texto espectacular se corresponde con la interpretación que se haga de toda aquella información

²⁶⁸ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. op. cit., pp. 375.

²⁶⁹ HERMENEGILDO. “Introducción” en *La destrucción de Numancia*. op. cit., pp. 245.

²⁷⁰ Por ejemplo, María del Carmen Bobes Naves usa la nomenclatura «texto literario» y «texto espectacular» para designar dos aspectos del texto dramático escrito [...] Vid. BOBES Naves, María del Carmen. *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y trascendencia*. Madrid: Arco/libros, 2010.

ofrecida por el autor para la adecuada representación de su obra, y contempla desde las acotaciones propiamente expresadas hasta las didascalias implícitas en el diálogo: “ambas diseñan una forma de entender la teatralidad del autor del texto”²⁷¹. Y así como el propio texto dramático pueden interpretarse de distintas maneras de acuerdo al director, así también el texto espectacular puede tener diferentes maneras de interpretarse y trasladarse a la escena. En todo caso, ambos están fijados y coexistiendo en la obra literaria de una u otra manera.

Apelando al particular de los presagios, hay que subrayar que el valor e impacto de estos rituales representados reside básicamente en su espectacularidad, no tanto en el grado de cohesión diegética que aporte a la fábula. En este sentido, lo primero a advertir es que la secuencia de los augurios se presenta al espectador como un ritual dentro del teatro, una teatralidad particular inserta en otra: una meta-teatralidad. Y así como las acotaciones y las didascalias implícitas ponen de relieve qué tanto se preocupó Cervantes por cuidar los detalles de la puesta en escena, así el cumplimiento de estos detalles pone de manifiesto, a nivel de fábula, el grado de seriedad y solemnidad que los numantinos dan al proceder de sus determinaciones.

Dentro del libro *Texto y representación en el teatro del siglo de oro*, editado por Aurelio González, encontramos el artículo de Christina Karageourgou Bastea, “El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la *Numancia*” donde la autora hace una revisión de los elementos que atañen al “problema de la doble textualidad: dramática y espectacular”²⁷² y pone de relieve todos aquellas didascalias explícitas o implícitas a través de las cuales Cervantes pretende hacer hincapié en ciertos aspectos de la obra con tal de ganar verosimilitud, como la propia temporalidad histórica de las acciones que bien pudiera reflejarse en el atavío de los personajes. Véase, por ejemplo, en la primera jornada, la acotación previa a la arenga de Cipión que enfatiza la manera en que entran armados los soldados:

*A este punto han de entrar los más soldados que pudieran, armados
a la antigua, sin arcabuces; y Cipión se sube sobre una peñuela
que está en el tablado*
(I, vv.64)

En sus propios términos, Karageourgou “constata” por medio de ésta y otras acotaciones y didascalias implícitas, una auténtica preocupación de Cervantes por la puesta en escena de su tragedia. Particularmente, esta acotación recién referida encerraría toda la intención de, no sólo

²⁷¹ BOBES Naves, María del Carmen. *op. cit.*, pp. 13.

²⁷² KARAGEORGOU Bastea, Christina. *op. cit.*, pp. 25.

“reforzar la temporalidad histórica de la acción”²⁷³, sino de “prevenir equivocaciones graves” dentro de esa misma delimitación de la ficción histórica, y esto hablaría de la clara tendencia de enmarcar la obra dentro de una “perspectiva históricamente inequívoca”²⁷⁴. Asimismo, en esta acotación se hace énfasis en la presencia del general romano, subrayando su grado de superioridad al hacerlo subir sobre una peña “prevista en la escena para esta función de enaltecimiento del personaje y para marcar su imposición, tanto en el espacio escénico como en relación con el público que lo concibe como la figura más sobresaliente de los romanos”²⁷⁵.

Sobre este entendido, cabe notar que es precisamente en la segunda jornada donde se nota más la presencia y función del texto espectacular, en primer lugar, por toda la serie de largas y detalladas acotaciones que ahí se hallan, pero también por las didascalias implícitas en los diálogos y circunstancias deícticas de los personajes -como la Cipión en la peña- que de una u otra manera repercuten en la representación y atestiguamiento de los augurios. Al respecto, nótese en primer lugar la acotación que abre la segunda jornada, en la que implícitamente se advierte que el elemento a partir del cual van a diferenciarse los interlocutores de la escena primera será el vestuario. ¿Cómo habremos, sino, de diferenciar al hechicero de Teógenes y Caravino y de los cuatro numantinos genéricos cuando todos ellos se sientan a ‘consejo’? Esta cuestión de la vestimenta del hechicero Marquino se hará patente por completo un poco más adelante, ya en la segunda escena de esta segunda jornada, cuando el hechicero tenga que salir con una apariencia especial para hacer efectivo el ritual de resurrección, en suma, con una indumentaria presumiblemente distinta de la que usó en el consejo:

Aquí, sale MARQUINO con una ropa negra de bocací ancha y una cabellera negra y los pies descalzos; y en la cinta traerá, de modo que se le vean, tres redomillas llenas de agua: la una negra, la otra teñida con azafrán y la otra clara; y en la una mano, una lanza barnizada de negro, y en la otra, un libro, y viene uno con él; y así como entran, se ponen a un lado
(II, vv.938)

De acuerdo con Baras Escolá, la propia cabellera pedida en la acotación estaría formando parte del vestuario, de tela de lino teñida de negro, que solemnemente porta el hechicero; y el hecho que Marquino vaya con los pies descalzos y con un libro y unas redomillas responde a elementos característicos de rituales mágicos.

²⁷³ KARAGEORGOU BASTEIA, Christina. *op. cit.*, pp. 26.

²⁷⁴ *ídem.*

²⁷⁵ ARMAS, Frederic A. de. *cit. en* KARAGEORGOU. *ibid.*: 27.

El color indicado para el agua que contienen las redomillas tampoco sería gratuito, pues, como más adelante se constata, tienen una función simbólica en tanto se les refiere como agua clara de mayo (II, vv. 1001-1002); como “agua negra del estigio lago” (II, vv. 1001-1002), o bien como agua encantada -agua amarilla o teñida de azafrán- (II, vv. 1042).

Asimismo, un poco antes de esta acotación, tenemos la que toca a los sacerdotes, donde se les marca no sólo el tipo de vestimenta, sino las circunstancias de su salida a realizar el ritual de sacrificio del carnero, junto con un paje y, mínimamente, con ‘otros’ cinco numantinos que ayudan a trasladar y a disponer ordenadamente todos los objetos necesarios para la realización de dicho ritual.

*Han de salir agora dos numantinos vestidos como SACERDOTES antiguos
y traen asido de los cuernos, en medio de entrambos, un carnero grande
coronado de oliva o yedra y otras flores; y un PAJE, con una fuente de plata
y una toalla al hombro; otro, con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro
lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso;
otro, con fuego y leña; otro, que ponga una mesa con un tapete, donde
se ponga todo esto; y salgan a esta cena todos los que hubiere en la
comedia, en hábito de numantinos*
(II, vv.788)

En suma, esta acotación, aparte de referir de inicio la vestimenta de los sacerdotes, apela principalmente a la construcción de la escenografía. Y, aparte de esta clara intención del autor por dictar a detalle los elementos que compondrán el espacio escenográfico, se indica además que salgan a escena todos los que estuvieran caracterizados como numantinos; es decir, aparentemente pretende que los propios personajes conformen un pequeño grupo que atestigüe el ritual que en la escena representan.

Pero no sólo en esta acotación encontramos elementos que abonan a la escenificación. Enseguida los propios sacerdotes en sus diálogos refieren ciertas consideraciones que terminan de dar color y orden a la escena. Hay que notar las varias didascalias implícitas posteriores que estarían contribuyendo a una interpretación fiel a la voluntad del autor, como por ejemplo, la del Sacerdote I que habla de sus cabellos: “Señales ciertas de dolores ciertos/ se me han representado en el camino,/ y los canos cabellos tengo yertos” (II, vv. 789-791), o bien la indicación del mismo Sacerdote I al respecto de la correcta manera en que debe hacerse el fuego: “El fuego no le hagáis vos en el suelo,/que aquí viene brasero para ello,/ que así lo pide el religioso celo” (II, vv. 804-806).

Asimismo, como bien señala Karageorgou, en esta escena se realizan actos “en relación temporal de simultaneidad”²⁷⁶. Es decir, “mientras el segundo sacerdote habla [...] los pajes intentan prender el fuego en el piso; tras la orden del primer sacerdote, se busca hacer fuego en el brasero; mientras aquél se dirige a Júpiter”²⁷⁷.

De igual manera, el hecho de que el Sacerdote I manifieste en lo subsecuente su preocupación debido a que el fuego no enciende, involucra implícitamente una actitud acorde por parte de quienes intervienen el intento:

SACER. I.º Dad acá el agua; el fuego ¿no se enciende?
UN PAJE No hay quien pueda, señores, encendolo.
 (II, vv. 808-809).

Del mismo modo, esta actitud de angustia o preocupación conllevaría, lógicamente, cierta reacción o incluso una actitud de optimismo cuando por fin el fuego parece avivarse:

UN PAJE Ya parece, señor, que está algo vivo.
 (II, vv. 813).

Enseguida, el parlamento del Sacerdote I vuelve a tener implicaciones deícticas en escena, pues una vez que el fuego parece encender, el Paje tendrá que moverse enseguida para darle su lugar al Sacerdote que prestará atención a la llama y a la dirección del humo:

SACER. I.º Quitate afuera. ¡Oh, flaca llama oscura,
 qué dolor en mirarte así recibo!
 ¿No miras como el humo se apresura
 a caminar al lado poniente,
 y la amarilla llama, mal sigura,
 sus puntas encamina hacia el oriente?
Desdichada señal, señal notoria
que vuestro mal y daño está presente!
 (II, vv. 814-821).

Si bien el Sacerdote I tendrá que evidenciar que sigue la dirección de ese humo que le brinda una “señal notoria”, debido a la dificultad escénica que implica el control de este efecto, dicha señal bien pudiera omitirse físicamente y dejarla a la imaginación del espectador, apelando a un pacto de verosimilitud. No obstante, Karageorgou señala una posible salida que bien se hubiera podido tener en cuenta en tiempos de Cervantes:

²⁷⁶ KARAGEORGOU BASTEVA, Christina. *op. cit.*, pp. 33.

²⁷⁷ *ídem.*

Un problema escénico se plantea por la dirección de la llama hacia el oriente (818-820) y la del humo en orientación contraria. Para una representación moderna de la obra esto no representaría mayores problemas; pero en la época de Cervantes el efecto se hubiera podido dar mediante un fuelle escondido que mandara tufos de humo escaso en dirección contraria a la de una llama también artificial.²⁷⁸

En cualquier caso, esta alusión al humo implicaría, además, cierta reacción por parte del Sacerdote 2, quien se vería igualmente obligado a, por lo menos, gesticular ante dicho efecto en tanto representa una señal e incluso toda una metáfora del desenlace de los dos bandos enfrentados en la tragedia:

SACER. 2.º Aunque lleven romanos la victoria
 de nuestra muerte, en humo ha de tornarse
 y en llamas vivas nuestra muerte y gloria.
 (II, vv. 822-824).

En lo sucesivo encontramos también una implicatura de movimiento para los personajes, cuando el Sacerdote I determina que el fuego sacro debe rociarse con vino y pide que le den tanto el vino como el incienso: “dad acá ese vino/y el incienso también que ha de quemarse” (II, vv. 826-827). La acotación que prosigue es clara al respecto del movimiento requerido:

*Rocían el fuego, y a la redonda, con el vino y luego ponen
el incienso en el fuego*
(II, vv. 827).

Con esta acotación se da pie a la plegaria que el Sacerdote 2 dirige a Júpiter, misma que sirve como preludio al sacrificio propiamente dicho, y que involucra necesariamente una especial disposición de ánimos, gesticulaciones y movimientos por parte de ambos sacerdotes, de tal modo que sean acordes a la atmósfera de dicho momento-ritual. El sacerdote estaría, preferentemente, mirando hacia el cielo mientras habla:

SACER. 2.º Al bien del triste pueblo numantino
 endereza. ¡oh, gran Júpiter!, la fuerza
 propicia del contrario amargo signo
 (II, vv. 828-830).

²⁷⁸ KARAGEORGOU BASTEIA, Christina. *op. cit.*, pp. 33.

En la siguiente acotación se hace patente la respuesta a la plegaria por medio de un rayo que estaría manifestándose visual y sonoramente a los numantinos. Para tal efecto, el dramaturgo consideró adecuado hacer uso de una sonoridad que imitara tal fenómeno, pidiendo la manipulación de ciertos elementos bajo el tablado, lo que habla mucho de la “intensa preocupación del dramaturgo por el aspecto espectacular de su obra”²⁷⁹, en general; y de la normalidad del recurso de la escotilla en el teatro de esa época, en particular:

*Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras
y dispárese un cohete volador*
(II, v. 842).

Este modo de imitar el sonido del trueno implica, además, una imagen visual del rayo de la que el Sacerdote 2 estaría dando cuenta para provecho del espectador, que, si bien no podrá distinguir luz alguna, podrá en cambio ver a los dos sacerdotes en escena mirando hacia arriba en actitud preferentemente suspicaz y temerosa, atestiguando y dando cuenta de los presagios que el cielo les está brindando (o bien, los que Júpiter les da a través del cielo):

SACER. 2.º ¿No oyes un ruido, amigo?; ¿amigo, viste
el rayo ardiente que pasó volando?

SACER. I.º Turbado estoy; de miedo estoy temblando.
¡Oh, qué señales en el aire veo
que amargo fin nos van pronosticando!
¿No ves un escuadrón airado y feo
de unas águilas fieras, que pelean
con otras aves en marcial rodeo?
(II, vv. 843-844 y vv. 846-851).

Como podrá intuirse, la representación física de las águilas a través de títeres o figuras de cartón no resulta necesaria ni precisamente adecuada, basta con los detalles que proporciona la conversación de los sacerdotes para figurarse qué es lo que se desea resaltar de tal presagio. Como señala Karageorgou, “el efecto terrorífico de la señal está plasmado en la expresividad de las palabras del segundo sacerdote”²⁸⁰ y, sobre todo, la última imagen de las águilas rodeando a las otras aves²⁸¹ conlleva una analogía del sitio que vive la ciudad de Numancia:

²⁷⁹ KARAGEORGOU BASTEIA, Christina. *op. cit.*, pp. 34

²⁸⁰ *ídem.*

²⁸¹ Como señala Baras Escolá, este rodeo aludido se corresponde con un *marcial rodeo* equivalente a un cerco militar previo al combate: “las águilas, como aves de Júpiter, estaban representadas en los estandartes de las

SACER. 2.º Solo su esfuerzo y su rigor emplean
 en encerrar las aves en un cabo
 y con astucia y arte las rodean.
 (II, vv. 852-854)

El consiguiente sacrificio que se hace a Júpiter involucra como heraldo a Plutón, dios romano del inframundo inspirado en el Hades griego, y conlleva también cierta solemnidad ritual por parte del sacerdote que comienza a invocarle. Al ser Plutón el que gobierna la dimensión infraterrena adonde pertenece el muerto que será resucitado, los sacerdotes le deben respecto en su ofrecimiento, pues, además, este acto representa un diálogo con la tierra misma.

SACER. I.º Con todo, el sacrificio hacer pretendo
 de esta inocente víctima, guardada
 para aplacar el dios del rostro horrendo.
 ¡Oh, gran Plutón, a quien por suerte dada
 le fue dada la habitación del reino oscuro
 y el mando en la infernal triste morada!
 (II, vv. 861-866)

Para ganarse tal favor, los numantinos hacen uso de un carnero que debe estar previamente dispuesto para tal efecto. Naturalmente, no es estrictamente necesario incluir un animal vivo en el escenario, basta que una figura que lo represente. Este ambiente que se crea, un “ambiente hierático” en palabras de Karageorgou, “excluye la posibilidad de tener un carnero vivo en el escenario, cosa que conllevaría múltiples problemas de realización”²⁸². De acuerdo con la autora, lo ideal sería contar en el escenario con una figura artificial que lo represente, una figura que se mantenga quieta, inmóvil, con tal de ganar una apariencia de resignación que remita a la “estoicidad de los numantinos y a su sacrificio noble”²⁸³. Sobre las implicaciones y funciones espectaculares de esta secuencia en particular, Karageorgou comenta con acierto:

La obra logra, mediante esta escena, reubicarse en el contexto histórico de la intriga, desvinculándose de la conexión con el presente de los espectadores. Este distanciamiento –con atropello de la real religiosidad de los numantinos, quienes no creían en Júpiter– resulta benéfico para la evasión de un estado de horror para el público, lo que impediría el logro de la misericordia, necesaria para la *katharsis*.²⁸⁴

legiones romanas; en época de Cervantes también eran símbolo de España”. BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

²⁸² KARAGEORGOU Bastea, Christina. *op. cit.*, pp. 34.

²⁸³ *ídem.*

²⁸⁴ *ídem.*

En cuanto a su espectacularidad, básicamente lo que habría que considerar sería la disposición de esta figura del carnero en el escenario, de modo que su manipulación por parte del sacerdote pueda cumplir claramente su función sacrificial frente al espectador; desde el preámbulo –“*Quite algunos pelos al carnero y échelos al aire*” (II, vv. 868)– hasta la consumación del acto en sí mismo, el cual es narrado por el mismo sacerdote.

Y, aparte del arma, involucra hacer visible la sangre del carnero sacrificado:

Y así como yo baño y ensangriento
este cuchillo en esta sangre pura
con alma limpia y limpio pensamiento,
 así la tierra de Numancia dura
se bañe con la sangre de romanos
y aun les sirva también de sepultura.
(II, vv. 879-884).

Acto seguido, la acotación es clara en su descripción:

*Aquí ha de salir por los huecos del tablado un DEMONIO
hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatarse el carnero y meterle
dentro, y tornar luego a salir, y derramar y esparcir el
fuego y todos los sacrificios.*
(II, vv. 884).

Sobre este particular no quedaría sino señalar, acaso, que el modo de concebir dicho demonio que sale de la escotilla correspondería a la concepción cristiana propia de los tiempos de Cervantes, con lo que se estaría estableciendo cierta correspondencia elemental entre el inframundo grecolatino con el infierno cristiano. Dicho escotillón sería una representación simbólica de la entrada a dicho espacio, a la usanza de las comedias de santos en el teatro medieval²⁸⁵. En cualquier caso, toda la secuencia de acciones que culminan en este punto no ha hecho sino dar muestra de señales funestas, creando implícitamente una atmósfera adversa para los sacerdotes y el pueblo numantino en general. Dichos ánimos se reflejan necesariamente en los subsecuentes parlamentos de los sacerdotes que participan del ritual: “¿Qué prodigios son estos tan insanos?” (II, vv. 887); o bien: “se puede inferir de las señales/tan fieras como aquí han acontecido” (II, vv. 892-893).

Asimismo, uno de los numantinos genéricos que fungen como testigos del ritual señala inequívocamente:

²⁸⁵ Vid. VAREY, John cit. en VIVAR, Francisco. *op. cit.*, pp. 47.

UNO DEL PUEBLO En fin, dado han los cielos la sentencia
de nuestro fin amargo y miserable;
no nos quiere valer ya su clemencia.
(II, vv. 897-899)

Llegados a este punto, todos salen de escena, quedando solamente Marandro y Leoncio como deliberando sobre la autenticidad de dichos augurios, aligerando la atmósfera de fatalidad, antes de que vuelva a entrar a escena Marquino, esta vez –como se observó líneas arriba– ataviado con una indumentaria especial y presumiblemente distinta de la que venía usando. Junto a Marquino sale también Milvio, con quien el hechicero delibera acerca de la ubicación de la sepultura, dada por una piedra que bien podría estar colocada en el escenario bien a la vista para tal efecto:

MILVIO No; que con esta piedra señalado
dejé el lugar adonde el mozo tierno
fue con lágrimas tiernas enterrado.
(II, vv. 942-944).

En lo sucesivo, Marquino hace efectivo el ritual de invocación y, en suma, pide a Plutón que vuelva el alma del muerto a su cadáver de modo que “salga informada” (II, vv. 977) del fin de la guerra que libran numantinos y romanos.

El hecho de que, a mitad de su discurso petitorio, Marquino parezca repentinamente desesperado y exprese: “Invíala, ¿qué esperas? / ¿Esperas a que hable con más veras?” (II, vv. 983-984) podría implicar, más allá del tono desesperado, una impaciencia derivada de cierta pausa de la que hubiera esperado el efecto de sus palabras pero que resultó infructífera, pues a partir de este punto se hace evidente que Marquino empieza a subir el tono de su discurso a Plutón y comienza a expresarse a modo de reclamo y rayando en la provocación, tildando al dios de traidor y llamándole cornudo²⁸⁶ -en alusión a Proserpina- hasta que finalmente baña su lanza con el “agua clara de mayo” de su redomilla y da con la punta en el tablado:

*Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la
lanza y luego hiere en la tabla; y debajo, o suéltense cohetes
o hágase el rumor con el barril de piedras.*
(II, vv. 1004)

²⁸⁶ Se trata de una alusión a Proserpina, diosa reina del inframundo inspirada en la Perséfone griega, hija de Deméter y mujer de Hades o Plutón, que alterna los meses del año entre sus estancias con su madre y con este último, además de repartirse con Afrodita cierto el tiempo de Adonis. Vid. BARAS Escolá, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

En resumen, a través del lenguaje se advierte un cambio de temperamento muy marcado en el personaje, que culmina finalmente con el ruido que pide el dramaturgo debajo del tablado. Después habrá de rociarse el agua negra que el hechicero traía en su redomilla para que, por fin, se abra la sepultura. No obstante, frente a este punto climático que supone por demás una reacción de asombro o suspicacia por parte del hechicero, se antepone un breve momento de inmovilidad que deberá saldarse por una especie de conjuro que pronuncia el mismo Marquino, tras el cual el cuerpo por fin se yergue para salir –se infiere– torpemente de su sepultura:

*Sale el CUERPO amortajado, con un rostro de máscara descolorido,
como de muerto, y va saliendo poco a poco; y, en saliendo, déjase caer
en el teatro sin mover pie ni mano hasta su tiempo.*
(II, vv. 1032)

Para este efecto, aunque la acotación no lo marca así, bien podría haberse usado la escotilla de donde anteriormente se contemplaba emergiera el demonio. En todo caso, cabe notar la actitud desafiante y hostil que adopta el hechicero en su afán de que el alma retorne al cadáver, efecto que logra Marquino sólo tras rociar por tercera vez el Cuerpo, esta vez con el agua amarilla que llevaba en sus redomillas, tal como lo marca la acotación. “*Rocía el CUERPO con el agua amarilla y luego le azota con un azote*” (II, vv. 1040). Y, sin embargo, en este punto es importante notar, como bien anota Baras Escolá, que dicha acotación está antepuesta a su cumplimiento. Es decir, cuando Marquino suelta su ultimátum: “Pues esperad: saldrá el agua encantada, /que hará mi voluntad tan satisfecha” (II, vv. 1042-1043), la acotación que gobierna dicha acción ya ha sido dada dos versos atrás, adelantándose así al momento exacto de su ejecución. Esto denota, o bien un desfase, como se ha dicho, o bien un doble cumplimiento de dicha acción; aunque, en realidad, la segunda opción no funciona lógicamente, pues la acción no está propiamente introducida sino hasta que Marquino da de cierto su ultimátum (II, vv. 1042).

En el pasaje sucesivo que cierra la segunda jornada no habrá que perder de vista qué tipo de actitud adopta el personaje del Cuerpo a partir de su discurso, quien, en primera instancia se manifiesta harto del rigor y la hostilidad con que le han invocado: “Cese la furia del rigor violento/tuyo, Marquino; baste, triste, baste” (II, vv. 1054-1053). Y si bien no se niega ni se muestra propiamente renuente a la petición del hechicero, su manera de expresar la revelación tampoco es precisamente empática, y no duda en hacerle saber antes a su interlocutor que no recibe ningún “contento de volver” a su “penosa, mísera y corta vida” para dar la información que se le pide (II, vv. 1058-1059).

Ahora bien, el hecho de que toda esta segunda jornada se desarrolle dentro de una atmósfera por demás pagana y llena de supersticiones, sacrificios y experiencias de ultratumba, presupone cierto choque con las creencias corrientes de la época, por lo menos con las más conservadoras. Tenemos, pues, un espectáculo que seguramente resultó impactante, más aún “desde el punto de vista de la tolerancia religiosa del espectador español contemporáneo a la escritura de la obra”²⁸⁷. El hecho de que todo el asunto sea relativo al contexto de los pueblos hispánicos prerromanos aligera este matiz posiblemente escandaloso. Sea como fuere, todo signo o cariz que pudiera tildarse de herético está plenamente justificado en pro de enfatizar el funesto destino de los numantinos. Al respecto, Karageorgou comenta:

Los elementos mágicos de la imagen crean un ambiente de terror propio de una idolatría que el público no está obligado a aceptar como propuesta de devoción, sino como indicio exaltado de un destino maligno.²⁸⁸

No hay que perder de vista, además, que esta atmósfera “fúnebre” dentro de la que se desarrollan estos sucesos tiene como afán transportar los ánimos del espectador hacia una sensación de indefensión o desamparo²⁸⁹. Asimismo, el dialogo entre Marandro y Leoncio que cierra esta segunda jornada sirve como ligero atenuador de este destino ineludible que acaba de ser desvelado y que finalmente se verá cumplido al final de la obra. Las palabras con las que Leoncio pretende consolar el pesar de su amigo Marandro dan perfecta cuenta de ello:

LEONCIO ¡Que todas son ilusiones,
 quimeras y fantasías,
 agüeros y hechicerías,
 diabólicas invenciones!

 No muestres que tienes poca
 ciencia en creer desconciertos,
 que poco cuidan los muertos
 de lo que a los vivos toca.
(II, vv. 1097-1104)

Esta última intervención sirve, pues, para generar cierto equilibrio y templar los ánimos frente a todo el panorama fatal y funesto que los augurios y rituales ponen de relieve.

²⁸⁷ KARAGEORGOU BASTEIA, Christina. *op. cit.*, pp. 34.

²⁸⁸ *idem*.

²⁸⁹ “El ambiente fúnebre de la comunicación con el más allá debe dejar al público con una severa sensación de desamparo, que supere el sentimiento basado en el conocimiento apriorístico del final o de la esperanza de trascendencia creada por medio de las figuras alegóricas”. *ibid.*: 35.

2.3 Religión en *La Numancia*: la secularización de la tragedia o la alegoría cristiana

En este apartado se cuestionarán las alusiones específicas a partir de las cuales podemos inferir cierto componente religioso en la tragedia cervantina y, en dado caso, su naturaleza y el papel que juega; es decir, se apelará a su función y trascendencia dentro de la obra.

¿Podemos hallar una significación religiosa en *La Numancia* de Cervantes? Al respecto encontramos básicamente dos posturas: una en contra y otra a favor.

Antes que nada, hay que tener en cuenta el término mismo, «religión», y lo que ello implica en cuanto a delimitaciones y perspectivas. No es ninguna novedad lo controversial que resulta y la problemática que representa la propia definición del término. Se trata, pues, de un ejercicio complejo y prácticamente inabarcable que a la postre acarrea dificultades, incluso, insuperables. En todo caso, definir qué es religión involucra necesariamente un ejercicio de vinculación y acotación. Todo conocimiento humano es siempre un “conocimiento histórico, finito y enmarcado en una cultura determinada” y “necesita definirse y situarse en unas coordenadas concretas que le permitan tomar parcialmente la realidad desde una perspectiva determinada”²⁹⁰. La religión y la teoría que la circunda no son la excepción.

El fenómeno de la religión es prácticamente tan antiguo como la humanidad misma, y a lo largo de la historia ha tenido siempre un lugar social y cultural que ha variado también de acuerdo a los cambios mismos que experimenta cada sociedad. Lluís Duch explica al respecto:

Cada nuevo estadio cultural, el cual implica una nueva relación de las relaciones del ser humano con su entorno, ha dado lugar a un nuevo concepto de religión, porque, efectivamente, se daba una nueva comprensión de la realidad y del intrínquilis de las relaciones humanas. La concepción de la religión es correlativa, permanece inseparable de la manera concreta como, en cada espacio y tiempo, el hombre se sitúa delante de la realidad y actúa.²⁹¹

En su exposición, Duch apela, sino a la rotunda imposibilidad, sí por lo menos a la gran dificultad que implica lograr una definición plena y suficientemente abarcadora del concepto «religión». En cualquier caso, enseguida destaca los aspectos relevantes y más generales que conllevaría un acercamiento a este concepto. En primer lugar, el término religión tendría la función de “delimitar vagamente un hábitat en cuyo interior es posible plantearse algunos

²⁹⁰ DUCH, Lluís. *Antropología de la religión*. Isabel Torras (trad.). Barcelona: Herder-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. pp. 83.

²⁹¹ *ibid.*: 85.

interrogantes importantes para la existencia humana”²⁹². Sobre la misma línea, el sociólogo Franz Xaver Kauffman observa que el concepto religión es “precientífico” y que, “en el mejor de los casos, sólo sirve para señalar aquellos problemas reales que es necesario investigar con la ayuda de metodologías científicas”²⁹³.

Para Alfredo Fierro, cualquier discusión crítica acerca de las definiciones demostraría que no es posible lograr ninguna que sea lo suficientemente abarcadora para los hechos que implica el fenómeno de la religión en tanto las convenciones al respecto podrían llegar a ser arbitrarias:

De la totalidad de los fenómenos sociales y humanos, cada definición establece como religioso un sector determinado al que asigna una naturaleza religiosa como consecuencia de una estipulación convencional no exenta de arbitrariedad.²⁹⁴

Si bien en la actualidad resulta bastante común relacionar la religión con la instauración y práctica de un culto teísta en torno a una divinidad específica, así como con la búsqueda de trascendencia tras la muerte, hay que recordar que estamos hablando de un fenómeno de índole universal bastante complejo y que, en la práctica, podemos encontrar tantas maneras de entenderla, practicarla y delimitarla, así como credos existan.

Así pues, tenemos de inicio un concepto de religión que depende básicamente de dónde y cuándo situemos la sociedad en la que surja. En este sentido, la explicación de un fenómeno religioso dentro de un determinado contexto estará necesariamente vinculada con los sistemas sociales vigentes en ese preciso momento histórico en que se presenta. En todo tiempo histórico y en toda cultura, “si bien de modo diverso y con una mayor o menor complejidad o riqueza simbólica, mítica, ritual, doctrinal e institucional, el ser humano se muestra como criatura religiosa”²⁹⁵, es decir, como un *homo religiosus*²⁹⁶. La religión no es sólo un fenómeno humano complejo, sino de índole universal. En todo caso, tal como propone Duch, pareciera que es el estadio cultural, por no apelar directamente a lo histórico, lo que determina el modo de comprender un concepto como el de la religión.

Ahora bien, trasladando este entendido a la tragedia cervantina, hay que señalar que, de acuerdo con Jesús G. Maestro, tanto en lo histórico como a nivel de fábula literaria, los numantinos se nos presentan “como una comunidad de individuos que constituyen una cultura

²⁹² *ibid.*: 86.

²⁹³ *ídem.*

²⁹⁴ FIERRO, A. cit. en DUCH, Lluís. *op. cit.*, *ídem.*

²⁹⁵ GARCÍA-ALANDETE, Joaquín. “Sobre la experiencia religiosa: aproximación fenomenológica”. *Folios*, 30, (2009) pp. 116.

²⁹⁶ *ibid.*: 117.

aparentemente bárbara”. Si bien el apelativo de bárbaro pudiera discutirse, porque en realidad muestran signos claros de civilidad, los numantinos, en todo caso, serían susceptibles de caracterizarse, entre otras cosas, a partir de rasgos de índole religiosa como los que se enumeran a continuación:

1) la creencia en mitos y leyendas; 2) la práctica de rituales mágicos; 3) las celebraciones religiosas propias de religiones secundarias; 4) el uso de la técnica en lugar del desarrollo tecnológico; 5) la organización de la vida en un ámbito insular, cerrado, limitado por el aislamiento y las relaciones exclusivamente internas²⁹⁷

Estamos pues, frente a elementos cualitativos a partir de los cuales puede realizarse un acercamiento a la cultura de esos numantinos a los que apela la obra. No obstante, el mismo Jesús G. Maestro considera que, a ciencia cierta, estas cualidades no terminan por incidir en el desarrollo de las acciones; es decir, “no se dan funcionalmente en el desarrollo de la acción trágica de *La Numancia*”²⁹⁸. Es más, estos rasgos o cualidades no sólo definirían a los numantinos como una cultura bárbara, sino también los subvertiría como tal. Para el académico español la creencia que ellos tienen en mitos y leyendas “es más bien una percepción del lector o espectador que una realidad contenida en la tragedia”²⁹⁹. Sobre esta misma línea y apelando específicamente a los rituales llevados a cabo en la segunda jornada por los personajes de los sacerdotes y el hechicero Marquino, Jesús G. Maestro argumenta, a su modo de interpretar la obra, que no hay religión en Numancia en tanto ésta no es operativa en el desarrollo de las acciones:

La pura realidad es que los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente prolépticos y oraculares. En última instancia, políticos. Sólo quieren saber cuál será el final de su encerramiento. No hay ninguna inquietud religiosa en su relación con lo numinoso. No hay religión en Numancia.³⁰⁰

Este último argumento de González Maestro es un poco limitado en cuanto a perspectiva, y resultaría válido sólo en tanto pudiera delimitarse un concepto de religión a modo de credo, inserto en determinada cultura y tiempo y acotado exhaustivamente, de tal suerte que terminarían por excluirse prácticas que, de cualquier forma, tampoco dejarían de implicar

²⁹⁷ MAESTRO, Jesús G. “Cervantes y la religión en *La Numancia*”: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2, 2005. pp. 11.

²⁹⁸ *ídem*.

²⁹⁹ *ídem*.

³⁰⁰ *ídem*.

componentes de religiosidad, como lo son la propia adivinación o los sacrificios; en suma: los ritos.

El fenómeno o comportamiento religioso del individuo involucra una complejidad simbólica, mítica y ritual, independientemente del grado de sofisticación que presenten o el tiempo histórico en que surjan. Hay que recordar que tenemos dos personajes en la obra que se denominan explícitamente como ‘sacerdotes’ y que participan de ceremonias y rituales que, si bien no se insertan en una fe o doctrina propiamente teísta, tampoco pueden dejar de entenderse como fenómenos que apelan a los dioses y, por supuesto, que median entre lo mágico y lo religioso, aunque sus finalidades sean de índole civil o política o inclusive de mera recreación. Dichas acciones ya son fenómenos religiosos por sí mismas sin importar su finalidad.

Si bien no resulta explícitamente decisiva para el desarrollo de la tragedia, la religión existe y los personajes dan cuenta de ello. Es decir, encontramos en *La Numancia* dos sacerdotes interpretando augurios y un hechicero haciendo sacrificios rituales para establecer comunicación con lo numinoso. ¿De qué otra manera pueden entenderse estas actividades si no es como fenómenos de índole religiosa? Tenemos pues, en el último de los casos, una actividad ritual que apela a dioses romanos, en realidad derivados del panteón griego. En este sentido, al menos la religión griega se presenta en “la doble apariencia de rito y mito”³⁰¹. Y el rito, aparte de “un programa de acciones demostrativas”, es «sagrado» en cuanto que cada omisión o desviación en su realización “suscita gran miedo y es causa de sanciones”³⁰². Además, si apelamos a la semejanza de estos ritos representados con los ritos de la antigua Grecia, hay que tener en cuenta que los sacerdotes, los sacrificadores, los profetas, etc., “eran magistrados y funcionarios del Estado con igual título que los estrategas o los recaudadores”³⁰³. Maestro argumenta que los numantinos de la tragedia se sirven de la magia sólo con fines políticos, tratando de negar con ello una inquietud religiosa en sus acciones, pero se olvida que primitivamente entre religión y política no había una diferenciación ideal. Si nos remitimos a la semejanza con la antigüedad clásica, por ejemplo, hallamos que no existía ese límite ideal: hubo, pues, una verdadera interpretación de la política y la religión, “la cual se revela principalmente a propósito de la adivinación. En efecto, sobre todo a través de los oráculos la religión se inmiscuía en la política, y ello de una manera natural e inevitable”³⁰⁴.

³⁰¹ BURKET, Walter. *Religión griega, arcaica y clásica*. Helena Bernabé (trad.). Madrid: Abada, 2007. pp. 15.

³⁰² *ídem*.

³⁰³ FLACELIERE, Robert. *Adivinos y oráculos griegos*. Néstor Míguez (trad.). Buenos Aires: EUDEBA, 1993. pp. 66.

³⁰⁴ *ídem*.

En todo caso, para justificar su postura, Jesús G. Maestro distingue tres escalas que funcionan a modo de momentos tipo relativos a la evolución del concepto de religión. En este sentido, el origen de toda religión estaría en la atribución numinosa profesada a los animales, y de ahí la denominación de «religiones primarias» o «religiones numinosas». A esta etapa de religiones primarias sucedería la etapa de las «religiones secundarias», en las que “los dioses dejan de ser animales para ser númenes antropomorfos”³⁰⁵. A ésta, a su vez, le seguiría la etapa de las religiones terciarias, propia de las religiones teístas, ésas a las que estamos más habituados y las que el mismo Cervantes conoció. En este sentido, Maestro toma como válida y digna del término «religión» sólo la etapa terciaria.

Reiteramos que la religión es tema tanto delicado de tratar como controversial. Las implicaciones son complejas y de inicio cabe entender que nunca tendremos una definición exclusiva que separe objetiva y satisfactoriamente, de entre las variadas manifestaciones de religiosidad, las que sí puedan ser consideradas como religión y las que no, siendo todas ellas, indudablemente y de cualquier manera, fenómenos religiosos. Así pues, nos equivocaríamos al decir que un pueblo precristiano no tuvo religión o que sus prácticas rituales no son de índole religiosa por el simple hecho, por ejemplo, de surgir con anterioridad a Cristo. Asimismo, nos equivocaríamos al negar tajantemente al misticismo o a la profecía como elementos sustanciales de toda tradición religiosa.

Ahora bien, si apelamos a una esquematización objetiva de lo que es un fenómeno religioso en cuanto sus alcances, hay que mencionar a Marcel Mauss, quien propuso tres clases de manifestaciones: 1). Manifestaciones religiosas *stricto sensu*; 2). Manifestaciones religiosas *lato sensu*; y 3). Supersticiones. Al respecto de los alcances de dicha esquematización, Lluís Duch explica:

Los fenómenos referentes a 1). se caracterizan, de una parte por la presencia de la noción de lo *sagrado* y, de otra, por las *obligaciones* que de esta presencia se derivan para los fieles. Tienen muchos puntos de contacto con los fenómenos jurídicos: por ejemplo, nadie es religiosamente competente hasta que se ha sometido a la práctica jurídica de la circuncisión. Las manifestaciones religiosas *lato sensu* son principalmente la magia y las prácticas adivinatorias, en las que, según Mauss, la obligación no interviene de una manera directa: nadie está obligado a hacerse tirar las cartas. La magia y las prácticas adivinatorias, incluso, pueden disponer de códigos muy explícitos y

³⁰⁵ MAESTRO. Jesús G. “Cervantes y la religión en *La Numancia*”. *op. cit.*, pp. 27.

minuciosos. Las supersticiones, se entienden desde el folclore hasta las creencias populares: su campo de efectividad es casi siempre muy difícil de precisar con justedad.³⁰⁶

Ahora bien, los numantinos de la obra de Cervantes se nos presentan como un pueblo precristiano que se desenvuelve casi tribalmente; se hallan, pues, sino en un estado de barbarie, sí en un estado primario de civilización; por lo tanto, no es un pueblo precisamente creyente o devoto, en este sentido son más apegados a lo instintivo. Hay que tenerlo claro: los numantinos de esta obra no son practicantes formales de alguna fe en particular, no poseen una doctrina instituida: esto es una concepción religiosa moderna; sin embargo, sí que resultan claras y evidentes sus manifestaciones de religiosidad, y esto se pone de relieve en los ritos de los que participan: la secuencia de los augurios y la del sacrificio. Dichas prácticas son experiencias religiosas en sí mismas, tanto por su contexto ritual como por su vinculación con la deidad a la que acuden a pedir información. Los numantinos de la obra de Cervantes sí que tienen noción de los dioses y, por ende, de lo que hay de distancia entre ellos y sus vidas mortales. Saben que los dioses a los que acuden pueden cosas que ellos no. Los numantinos saben diferenciar entre el mundo “sobrenatural, sagrado y trascendente” de los dioses y el mundo “natural, profano y ordinario” desde donde les solicitan. Así pues, resulta verdadero que “lo nuclear de la experiencia religiosa es –precisamente– esa toma de conciencia de la distancia que separa los mundos de «lo sagrado» y «lo profano»”³⁰⁷. Por ende, no podemos negar la existencia de una experiencia religiosa dentro del contexto de los desesperados numantinos de la tragedia cervantina. Por el contrario, dicha inquietud responde lógicamente a su precaria situación. ¿No es, acaso, una reacción natural en el hombre apelar a lo divino cuando se ve en grandes dificultades?

En esta obra de Cervantes, la relación que los numantinos guardan con el dios Júpiter, en primer lugar, y con Plutón, en segundo, puede calificarse de “chamanística, oracular o adivinatoria”, como señala Jesús G. Maestro, pero en tanto funciona “como medio de acceso” y “forma de contacto entre ellos y el dios” –como también reconoce el académico español–, entonces sí puede hablarse ya no de una “relación religiosa”³⁰⁸ sino de una experiencia o fenómeno religioso.

³⁰⁶ DUCH, Lluís. *op. cit.*, pp. 26.

³⁰⁷ GARCÍA-ALANDETE, Joaquín. *op. cit.*, pp. 118.

³⁰⁸ Jesús G. Maestro niega la existencia de una relación religiosa entre los numantinos y Júpiter apelando a una diferenciación funcional entre religión y magia:

“La relación entre ellos y el dios no es una relación religiosa, sino chamanística, mágica, oracular, adivinatoria, que funciona como un medio de acceso, como una forma de contacto, entre los numantinos y Júpiter, pero no como un intercambio de contenidos religiosos, de culto a cambio de protección, de amor a cambio de salvación

Es decir, hay que tener bien claro que el intercambio de contenidos religiosos no es condición exclusiva del concepto religión como sí lo es la naturaleza de la experiencia en sí misma. En este sentido, situamos el fundamento de la experiencia religiosa “en la relación del hombre con el Misterio, en la convicción de hallarse ante ‘algo’ –alguien– trascendente, numinoso, tremendo y fascinante, arrobador”³⁰⁹, no en lo que pueda o no ser dado por alguna de las partes. Aunque puede presentarse, la experiencia religiosa no depende de un intercambio para considerarse como tal.

Recapitulando, y desde la perspectiva que ofrece Cervantes en su *Numancia*, cabe notar que la comunidad numantina se estructura en un modelo social indefinido que media entre lo estatal y lo tribal; incluso podría decirse que pagana. Numancia entonces se percibe ambivalentemente “como una ciudad estado y a la vez como una sociedad humana cuyas prácticas corresponden no a una sociedad estado, sino a una tribu incluso bárbara e incívica”³¹⁰ que, por supuesto, desconoce la doctrina cristiana y sus implicaciones, pero no los dioses ni la inquietud metafísica. Los numantinos, sepan o no qué es religión o lo que ello implica en toda la extensión de la palabra, siguen siendo irremediablemente *homo religiosus* y actúan en consecuencia: aun sin tener un credo consistente y constituido dan muestra de actitudes e intuiciones que conllevan una religiosidad latente siempre que buscan el diálogo o información por parte de los dioses.

A priori cabría situar a los rituales numantinos dentro de los rituales propios de religiones primarias o numinosas; no obstante, ya con fuertes “componentes de las religiones secundarias o mitológicas de la época grecolatina”. Pero además hay que notar que, aunque imprecisos, hay ciertos guiños a las religiones teológicas, “que ya son religiones terciarias posteriores al cristianismo, cuando ellos se sitúan en el contexto de una sociedad completamente pagana”³¹¹, pero sobre este particular volveremos con detalle más adelante.

Baste decir por ahora que el componente que implica la vinculación con lo numinoso parece devenir en una visión ecléctica y descontextualizada que, sin embargo, logra su mejor denominación en lo «mágico-religioso», condición de la cual no puede deslindarse y que alude ya no a una religión por sí misma en tanto dogma instituido, sino más bien a rasgos prototípicos

eterna, etc., sino como una mera solicitud de información”. MAESTRO. Jesús G. “Cervantes y la religión en *La Numancia*”. *op. cit.*, pp. 22.

Atendiendo a la cita anterior, hay que señalar que en este trabajo sostenemos que el intercambio de contenidos religiosos no es condición exclusiva del concepto religión como sí la naturaleza intrínseca de la experiencia religiosa.

³⁰⁹ GARCÍA-ALANDETE, Joaquín. *op. cit.*, pp. 119.

³¹⁰ MAESTRO. Jesús G. “La libertad en la tragedia *Numancia* de Cervantes” [video ponencia] *Vid.* min 17.

³¹¹ *ibid.*: *vid.* min. 19.

que participan del comportamiento religioso como un fenómeno complejo. En el mejor de los casos, Jesús G. Maestro reconoce este comportamiento o inquietud de los personajes, y dice que “de existir, la inquietud religiosa de los numantinos se identifica más bien con un conjunto abierto de sueños y mitos, antes que con un sistema disciplinado de normas”³¹²:

no hay en sus ritos una religión constituida; en el cumplimiento del culto se observa ante todo una atracción por las formas –que algunos numantinos contemplan como un espectáculo puramente teatral–, al margen de todo valor funcional³¹³

Enfatiza, además, que los dioses numantinos, lejos de ser objetos de adoración y gozar de poder operante, son simplemente dioses evocados o consultados que carecen de cualquier don de mando sobre el género humano. En este sentido, el destino de los hombres queda libre de cualquier influencia divina:

En la *Numancia*, a diferencia de lo que sucedía en la tragedia antigua, la realidad trascendente no da órdenes al género humano, sino que, en todo caso, proporciona un conocimiento que apenas satisface la curiosidad; el mundo de los hados no ordena imperativamente el destino de los mortales, sino que, simplemente lo revela.³¹⁴

La secularización de la tragedia

Si bien esos dioses que se invocan en *La Numancia* responden a la petición hecha por el personaje de Marquino permitiendo así la resurrección del cadáver que informa sobre el futuro que les aguarda, no hacen mucho más por ellos: les informan y punto. Es decir, no hay una intervención de la voluntad divina que incida determinantemente en las acciones de la fábula. Los augurios y la información que obtienen de los dioses son desfavorables, pero una vez que la conocen, los numantinos tampoco pretenden exigir un cambio de suerte. Esto es cierto: la religión existe en *La Numancia*, pero no opera decisiva ni benefactoramente, al menos a priori, la religión no es operatoria. Si bien no podemos decir que los dioses ignoran por completo a los hombres –porque finalmente propician la milagrosa resurrección del cuerpo–, es cierto que tampoco les proporcionan mayor ayuda para solventar su problema. Más que una petición, la

³¹² “su visión metafísica, su religión, en todo caso, se explica en el mito, en el discurso imaginario de una revelación posible, y nunca en la creencia normativa y subyugante”. MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 176.

³¹³ *ibid.*: 178.

³¹⁴ *ibid.*: 177.

experiencia religiosa que protagonizan asemeja una contestación parca de la voluntad divina. Es por ello que, en tanto no hay una relación de intercambio entre ambas partes y tampoco subyace a los rituales numantinos una religión constituida, Jesús G. Maestro sostiene que, con *La Numancia* -además de una poética de la literatura basada en la libertad y una poética de estado basada en una utopía-, Cervantes estaría contribuyendo a la historia de la cultura literaria con una ética de la tragedia basada en la idea de *secularización*.³¹⁵

De acuerdo con dicha perspectiva, a través de esta tragedia cervantina se estaría iniciando el paradigma de la tragedia moderna. Cervantes, con *La Numancia*, estaría “secularizando” la tragedia en tanto se reemplaza la metafísica por la historia, el dios por el hombre o, en los propios términos de Maestro, se reemplaza la razón teológica por la razón antropológica:

En la modernidad es central el problema de la secularización: es época de dioses huidos. Aquí radica, sin duda, una más de las cualidades que hacen de la *Numancia* una de las primeras tragedias de la modernidad, al proponer una concepción del hecho trágico profundamente diferente a la exigida por la poética antigua. La existencia humana no está determinada por una realidad metafísica.³¹⁶

En suma, la voluntad divina deja de imponerse a modo de agentes intermediarios o aliados de las acciones humanas, y quedan, finalmente, sólo hombres contra hombres, “en una guerra laica”³¹⁷. Así pues, en una tragedia que funcione dentro de dicho paradigma, el conflicto se solventará o no porque los seres humanos así lo propicien, pero siempre con independencia de divinidades interventoras. A grandes rasgos, esto es lo que significa la «secularización de la tragedia» que propone Maestro, y por ende, dicha tesis implica la toma de conciencia de una estética de la tragedia que halla su base en el “reconocimiento de la crueldad del hombre contra sí mismo”³¹⁸.

Remitiéndonos propiamente a *La Numancia*, no queda sino puntualizar que, si bien los numantinos celebran un ritual de sacrificio a Júpiter y Plutón con tal que se les informe sobre su futuro, ninguna de estas deidades tomará partido en la guerra que estos libran con Cipión y sus soldados. Finalmente, tras sus rituales, los numantinos quedarán solos frente a los romanos, prácticamente en las mismas circunstancias que estaban antes de haber pedido información a los dioses, es decir, en la dimensión donde sólo habrá hombres *versus* hombres. Es por ello que

³¹⁵ Vid. MAESTRO, Jesús G. *La secularización de la tragedia/ Cervantes y “La Numancia”*. op. cit., pp. 28.

³¹⁶ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria*. op. cit., pp. 179.

³¹⁷ *ídem*.

³¹⁸ MAESTRO, Jesús G. *La secularización de la tragedia/ Cervantes y “La Numancia”*. op. cit., pp. 29.

Maestro apela a una razón o concepción “antropológica” en la tragedia y niega la religión y cualquier factor metafísico. Y Cervantes la estaría poniendo de manifiesto desde un inicio, específicamente en la Jornada primera y a través de las palabras mismo Escipión: “Cada cual se fabrica su destino/no tiene aquí Fortuna alguna parte” (I, vv. 157-158). Así, pues, desde la perspectiva resumida en estos versos, Cervantes obliga a sus personajes a actuar desde y a través de su libertad, eliminando la preponderancia funcional de los dioses en la experiencia trágica.

Parece claro que, a través de esta peculiar perspectiva, con *La Numancia* se apela a la instauración del germen que a la postre terminará introduciendo una nueva forma de concebir el género trágico. La obra cervantina en cuestión constituiría el primer eslabón en el camino de la tragedia hacia su concepción moderna en tanto propone una experiencia trágica laica, ya no porque la religión sea una dimensión vetada o desterrada del desarrollo de las acciones, sino porque no representa una voluntad operante que incida determinadamente sobre el desarrollo de la experiencia trágica:

Cervantes es el primer dramaturgo de la historia de la literatura occidental que sustituye la Metafísica por la Historia: el *ananké* trágico no reside en los imperativos de los dioses, sino en el *fatum* de realidades históricas consumadas. La existencia humana no está determinada por una realidad metafísica.³¹⁹

La alegoría cristiana

Otra sugerente perspectiva relativa a la religión en *La Numancia* es la de Francisco Vivar, la cual, si bien no se opone a la interpretación de Maestro que acabamos de revisar, sí toma un derrotero prácticamente contrario. En suma, Francisco Vivar encuentra en los acontecimientos que trata *La Numancia* toda una alegoría con la vida y pasión de Cristo. Es decir, desde esta perspectiva, el argumento mismo de la obra remitiría prácticamente a una gran metáfora religiosa.

De acuerdo con Francisco Vivar, y apelando a la fábula de la tragedia cervantina, el asedio al que son sometidos los numantinos se desarrolla de tal forma que termina para ellos en una victoria sobre la muerte y a través de la muerte, circunstancia que, no es novedad, refiere de inmediato a la figura y misión de Cristo.

³¹⁹ *ibid.*:36.

Como la vida de Cristo, la historia se transforma de una crónica que narraba el cerco de Numancia en una épica de las heroicidades del pueblo numantino, capaz de triunfar sobre su propia muerte³²⁰.

En este sentido, para Vivar, la ciudad de Numancia “es un reflejo de la primitiva Roma cristiana y los numantinos lo son de los primeros mártires que tienen su paradigma en el monte Clavario y en la muerte de Jesucristo”³²¹. Y es que, dentro de este particular enfoque, los numantinos se ven orillados e incluso forzados a convertirse en mártires por las medidas opresoras de Cipión y por el mismo principio de honor que no les permite ceder ante el enemigo. Estas circunstancias delimitan un destino “marcado por el sacrificio y la redención”³²². Pero el asunto no acaba aquí: Francisco Vivar observa dos aspectos más que refuerzan la alegoría: la situación geográfica y el significado del lugar, es decir, la ubicación de la histórica ciudad de Numancia.

El lugar en sí mismo hace patente su importancia desde el propio título de la obra, que podría verse incluso como un toponímico³²³. Así pues, existe una relación de equivalencia: el destino de la tierra resulta inseparable del de sus habitantes.

En cuanto a su situación geográfica, cabe recordar que la ciudad arévaca se ubicaba en una meseta y, como bien señala Vivar, este tipo de lugares elevados, como montañas o colinas, han tenido un especial significado dentro de la tradición cristiana, específicamente, un «significado sagrado». Y a la vez –dice Vivar– eran “muy propios al espectáculo”³²⁴:

El monte Calvario donde murió Jesucristo y los escenarios contruados para matar a los mártires se elevan sobre la llanura del campo o de la plaza pública para hacerse visibles a todos. El lugar se sacraliza con la muerte de los héroes cristianos. Por otra parte, un prototipo de ciudad muy usado en la literatura medieval sería la Nueva Jerusalén, cuya representación visual era una ciudad amurallada aislada en el fondo o esquina del cuadro.³²⁵

Así pues, en palabras de Francisco Vivar, la ciudad de Numancia estaría participando de estas dos tradiciones al hallarse situada en una meseta o colina, así como al estar aislada por sus

³²⁰ VIVAR, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. *op. cit.*, pp. 58.

³²¹ *ibid.*: 46.

³²² *ídem*.

³²³ *Vid.* “lo escueto del título mismo, formado de un toponímico, como la *Numancia* de Cervantes, cuyo referente no era sólo un lugar geográfico, sino histórico legendario y, en alguna medida, simbólico, emblemático de una colectividad, inclina a pensar que la representación no comenzaba en un vacío de información, y que su recepción estaba ya marcada desde el inicio por las connotaciones asociadas al título del drama”. RUIZ Ramón, Francisco, cit. en VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 45.

³²⁴ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 46.

³²⁵ *ídem*.

murallas y por el mismo Duero. Es decir, debido a su ubicación geográfica y a su propio aislamiento natural, la capital arévaca estaría cobrando un carácter “simbólico y religioso” en tanto se corresponde con “la estética espacial de la muerte del mártir cristiano y con la ciudad eterna de los elegidos”³²⁶. Sobre esta línea de pensamiento, la ubicación de los numantinos frente a la de sus sitiadores romanos da pie a una metáfora espacial que toma como base la mitología judeocristiana en tanto “rememora el combate por antonomasia entre Cristo y el Anticristo”³²⁷. Y, en realidad –recalca Vivar–, los mismos hechos de la fábula estarían confirmando esta metáfora ética.

Llegados a este punto resulta útil resaltar la anotación que John E. Varey hace, precisamente, acerca del posible uso del espacio en *La Numancia*, que habría sido a la manera de las comedias de santos medievales:

En esta comedia vemos esbozado el uso del espacio teatral en la manera en que era familiar al público de las “comedias de santos”. De la misma manera que en el teatro medieval, el infierno está debajo de la tierra, y el escotillón equivale a la boca del infierno medieval. Lo alto del teatro no puede significar el paraíso en una obra cuya acción se sitúa en la época precristiana, pero la actuación de los nobles defensores de la ciudad, y sobre todo las del niño Bariato indican claramente que las acciones virtuosas se escenifican en un espacio teatral que domina el tablado.³²⁸

Otro aspecto que resulta especialmente relevante dentro del contexto de esta alegoría cristiana, y que no puede pasarse por alto, es la constante mención que del cielo se hace a modo de instancia benefactora. A lo largo de la tragedia se contabilizan por lo menos 27 menciones explícitas y directas al cielo en las que se apela a éste ya sea como un aparente proveedor de fortuna: “Si tiene el **cielo** dada la sentencia/de que en este rigor fiero acabemos/revóquela (II, vv. 677-678)³²⁹”; como un testigo omnipresente de la realidad: “por testigo pongo al **cielo**/ que de tu daño recelo/ y no del provecho mío” (II, vv. 677-678); o, incluso, como una instancia con la que los numantinos conservan una causa; de hecho, la primera mención del cielo es precisamente bajo este último talante y sucede justo después de que Cipión rechaza la petición de amistad que le hacen los embajadores numantinos:

³²⁶ *ibid.*: 47.

³²⁷ *ídem.*

³²⁸ VAREY, John *cit.* en VIVAR, Francisco. *ídem.*

³²⁹ Nota: las negritas son exclusivas de este trabajo con tal de facilitar el realce del término al que se alude: **cielo**. Este criterio también aplica para las citas subsecuentes de éste y el siguiente capítulo en las que aparezca este término.

EMBAJADOR 2º Y pues niegas la paz, que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el **cielo**
quedará por mejor calificada;
(I, vv. 281-284)

Si bien la gran mayoría de las menciones que se hacen del cielo (por no decir prácticamente todas) están repartidas entre voces numantinas y figuras alegóricas –las más desesperadas–, cabe señalar que también el personaje de Cipión hace mención de dicha instancia en dos ocasiones: una, al principio de la obra, donde apela al cielo como proveedor de fortuna: “y si en nuestro favor quiere mostrarse/ el **cielo**, quedará subjeta España/ al Senado romano, solamente/ con vencer la soberbia de esta gente” (I, vv. 349-352); y otra al final, en la cuarta jornada, cuando al general romano no le queda más que reconocer la hazaña de Variato tras haberse arrojado éste de la torre; entonces Cipión exclama: “!Lleva, pues, niño, lleva la jactancia/ y la gloria que el **cielo** te prepara/ por haber, derribándote, vencido/ al que, subiendo, queda más caído” (IV, vv. 2413-2416).

Cabe notar acaso que esta última frase de Cipión guarda en sí misma toda la interpretación que de la obra puede hacerse a través de esta perspectiva de la alegoría cristiana, cada vez que pone de relieve el favor que el cielo, como instancia omnipresente y dadora de fortuna, otorga al pueblo numantino. Además, apela a la victoria que Variato y Numancia hallan en la derrota, como Cristo halla su victoria en la muerte. Este favor o gloria que el cielo le prepara a Variato en particular y a Numancia en general, habría consistido en guardar en la memoria de los hombres esta gran hazaña.

Tampoco hay que perder de vista que, en el inicio mismo de su intervención, lo primero que hace la figura alegórica de España no es sino apelar al cielo, instancia a la que, en tono de lamento, pide moverse a compasión por el duelo que ella atraviesa:

ESPAÑA ¡Alto, sereno y espacioso **cielo**,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otro le engrandeces
muévate a compasión mi amargo duelo;
(I, vv. 353-357)

La importancia del cielo en el discurso de los personajes es tal que la propia figura alegórica de España le implora compasión antes que a cualquier dios como el Júpiter al que se le sacrifica más tarde un carnero.

Otro pasaje en el que se halla una mención del cielo es precisamente la secuencia del sacrificio, poco después de que salga el demonio de la escotilla para arrebatarse el carnero. Tras ver esto y, en general, todas las señales que les han dejado los augurios, los numantinos quedan un tanto desesperanzados y Uno del pueblo exclama: “En fin, dado han los **cielos** la sentencia/ de nuestro fin amargo y miserable” (II, vv. 897-898)³³⁰.

De estas palabras bien podría deducirse que toda voluntad divina que niegue o conceda las demandas de la ofrenda numantina tiene forzosa vinculación con esta instancia inmaterial e innombrada que denominan cielo.

En resumen, tras esta breve revisión del término podemos constatar que su mención a modo de instancia potencialmente benefactora es consistente a lo largo de la obra y, si bien no es exclusiva de los numantinos sitiados ni del general presionado por Roma, en algún momento ambos bandos en disputa apelan a esta instancia a modo de súplica, descansando en ella su propia incertidumbre y desesperación, atribuyéndole de esta manera rasgos trascendentes.

Este hecho resulta especialmente interesante para la comprensión de la fábula, puesto que, si bien las acciones de los numantinos de la obra de Cervantes se enmarcan en un contexto cuyos paradigmas de realidad se hallan históricamente lejos de la doctrina cristiana, estas alusiones sugieren, de boca de los personajes, la inferencia metafísica de algo superior innombrado, de una causa divina o, más precisamente, de “un cielo metafóricamente asociado con el cristiano”³³¹, como señala Francisco Vivar.

el destino de Numancia es especial, la existencia de la comunidad forma parte de una causa divina y, por lo tanto, se integra en un plan divino. Los numantinos abandonados por los romanos, son rescatados por “el cielo” -o el “Hacedor” de los futuros cristianos españoles según la profecía del Duero- de acuerdo con los esquemas providencialistas de la historia.³³²

Desde esta perspectiva, con sus acciones, los numantinos confieren a su ciudad una “misión sagrada”³³³, en tanto unen su causa con el cielo (I, vv. 283) y encarnan así el arquetipo del

³³⁰ *ídem.*

³³¹ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 49.

³³² *ídem.*

³³³ *ídem.*

pueblo elegido. Y esto –señala Vivar– es un fenómeno similar a lo que sucede con otras comunidades para justificar su destino y tendría su origen en el libro bíblico del Éxodo.

En este tópico del «pueblo elegido» ahonda Jack Weiner, quien encuentra en *La Numancia*, a partir de la profecía del Duero, una relación entre los españoles y el pueblo de Israel, en tanto se promete en ella un tiempo en el que España y Dios tendrían un pacto que beneficiaría al imperio español con un poderío –militar– prácticamente invencible. Sobre este particular volveremos para profundizar más adelante, en el tercer capítulo. Por ahora baste señalar que el propio Weiner reconoce en *La Numancia* alusiones o prefiguraciones cristianas “que permitirán que los descendientes de los numantinos se conviertan en cristianos y luego en el pueblo escogido de Dios”³³⁴. Asimismo, resulta interesante la observación que hace acerca de la secuencia en la que los personajes Marandro y Leoncio salen a buscar pan para que Lira pueda comer, puesto que la concibe como un ejemplo precristiano: la *stabat mater* o *mater dolorosa*, que constituye en sí una prefiguración del sacrificio de la misa.

Siguiendo esta misma línea de desarrollo, Jack Weiner también reconoce la alegoría cristiana, y con sus palabras engloba la explicación que de la obra podría hacerse a partir de este particular enfoque:

Y con la muerte de todos los numantinos ocurre la resurrección de la ciudad. Numancia será eterna a través de su muerte como Cristo se hace eterno aunque muere.³³⁵

En suma, podemos decir que en la tragedia en cuestión tenemos, sin ser mencionada explícitamente como tal, una prefiguración de la doctrina cristiana que subyace a modo de metáfora en pasajes bien concretos como el sacrificio del carnero y la resurrección que orquesta el Marquino, pero también como fondo del propio argumento.

Así pues, a ojos del espectador, el pueblo de Numancia no sólo habría fungido a modo de representante del glorioso pasado de la España de la que Cervantes era parte, sino también a modo de «Cordero de Dios» que, tras la muerte surge resucitado por gracia de la memoria, cual sol invictus.

En todo caso, el pueblo numantino que Cervantes ideó en su obra bien pudiera representar la antesala del gran imperio español que alcanzaría su clímax con Felipe II: representaría el inicio del gran pacto de España con lo divino.

³³⁴ WEINER, Jack. “*La Numancia* de Cervantes y la alianza entre Dios e Israel”. *Neophilologus* 81, (1997). pp. 66.

³³⁵ *ibid.*: 67.

Capítulo III. Religiosidad y trascendencia como fondo de *La Numancia*

3.1 Religiosidad: La Patria y la muerte

A priori *La Numancia* ha sido vista tradicionalmente como una obra que exalta el patriotismo, tal como señaló en su momento Jordi Cortadella, “en *La Numancia* cervantina soplan aires patrióticos”³³⁶. No obstante, creo que se ha abusado de esta interpretación, en la que se ha insistido sistemáticamente con finalidades ajenas al mero ejercicio de interpretación. Como señala Maestro, “su especial disposición ante el sentido de las circunstancias políticas más variadas”³³⁷ es lo que ha favorecido la puesta en escena de esta tragedia. En gran parte fue la conveniencia política de una lectura a modo lo que propició la vuelta a las tablas de esta obra de Cervantes, principalmente, durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, es conocida la supuesta similitud que se señaló entre el cerco de Numancia y el aislamiento que sufrió la España franquista tras la Segunda Guerra Mundial por parte de la comunidad internacional³³⁸.

Es cierto que en *La Numancia* se halla implícita una exaltación a la patria, no obstante, como bien apunta Bauer-Funke, es imposible hallar en la tragedia cervantina un discurso patriótico inequívoco³³⁹. Las razones estriban principalmente, como se comentó con anterioridad, en el particular arreglo de los contendientes, de tal suerte que, en una obra supuestamente nacionalista y de corte patriótico para España, paradójicamente, resulta más fácil identificar a los españoles con los romanos opresores que con los propios numantinos. En otras palabras, no resulta claro “dónde y cómo hay que establecer el paralelismo entre la situación de los numantinos y la de los españoles en los años 80 del siglo XVI”³⁴⁰. Y es que, más allá del territorio que dominaron, no se halla entre ambos pueblos mucho más en común.

³³⁶ CORTADELLA, Jordi. *op. cit.*, pp. 562.

³³⁷ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 38.

³³⁸ Un caso de las representaciones de esta época es la adaptación que en 1948 realizó Sánchez-Castañer en el teatro romano de Sagunto, donde, acaso, cabría resaltar la disposición de los espacios dramáticos: “Se invirtió la primitiva disposición del teatro. Desaparecida casi en su totalidad la antigua *scena* y abierta, lo que de ella queda, al horizonte antiteatral del moderno Sagunto, se colocaron en la dicha *scena* los espectadores y, en cambio, los restos de la sala y el graderío, en su estado de destrozo actual, y el antiguo castillo con la torre, al fondo, sirvieron como colosal y apropiado escenario natural de una ciudad arruinada por largo asedio. Tan original y amplio escenario permitió la coexistencia de dos escenas, la de los romanos y la de los numantinos, y esta última con cinco planos, en una extensión total que llegó a medir 57 metros de ancho, 133 de profundidad y 59 de alto”. SÁNCHEZ-CASTAÑER *cit.* en MAESTRO. *ibid.*: 39.

³³⁹ Vid. BAUER-FUNKE, Cerstin. “El cerco de Numancia de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial” en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Carmen Rivero Iglesias (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. pp. 34.

³⁴⁰ *ibid.*: 35.

Conociendo las circunstancias específicas del imperio español a finales del siglo XVI cabe preguntarnos: ¿fue realmente la intención de Cervantes componer una obra que tuviera como fin la exaltación patriótica? ¿Qué lección quiso transmitir Cervantes al público de su tiempo? ¿Qué quiso mostrar el autor? En todo caso, antes de seguir adelante, conviene revisar de qué hablamos cuando se trata de patria o de nación.

Sin duda, actualmente el paradigma de lo nacional permea el pensamiento de los pueblos. Al menos a partir del siglo XIX, el concepto de nación “constituye la unidad social por excelencia, un conglomerado de relaciones étnico-político-culturales”³⁴¹. A estas alturas la historia del planeta se nos haría incomprensible sin el término nación, incluso la misma historia de la humanidad bien podría resumirse y reducirse a la lucha entre naciones por conseguir su autonomía³⁴², por lo que podemos entender este concepto como una realidad que “configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, y no sólo los políticos”³⁴³, al grado de devenir con el tiempo en una «necesidad ontológica»³⁴⁴. Puede intuirse que se trata de una realidad mental a partir de la cual el individuo se identifica con sus semejantes dentro de una colectividad. No obstante, no siempre resultan claros los criterios sobre los que se establece este sentido de pertenencia: no hay objetividad en la forma de establecer estas marcas de identidad.

Una de las paradojas de esta hegemonía de la nación en el imaginario moderno es la endeblez conceptual de un término sobre el que, no lo olvidemos, descansan una gran parte de nuestras percepciones sociales, políticas y culturales. Endeblez conceptual de la que no se libra ni el propio nacionalismo como movimiento ideológico, que, si por una parte afirma que la humanidad está dividida naturalmente en naciones, por otra se muestra completamente incapaz de proporcionar criterios objetivos para identificar éstas.³⁴⁵

De inicio hay que señalar que no existen bases objetivas para definir un concepto como el de nación, no obstante, otra manera de aproximarse al problema es, ya no a partir de la objetividad conceptual, sino de “la subjetividad que hace a los individuos sentirse miembros de una nación determinada”³⁴⁶. Según Pérez Vejo la cuestión sería, ya no si una colectividad determinada puede o no ser una nación, sino más bien qué mecanismos son los que conducen,

³⁴¹ PÉREZ VEJO, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel, 1999. pp. 7.

³⁴² *ibid.*: 8.

³⁴³ *ídem*.

³⁴⁴ “Se hablará de un arte nacional e, incluso, hasta de un alma nacional; de tal forma que el ser miembro de una nación parece haberse convertido en una necesidad ontológica”. *ídem*.

³⁴⁵ *ibid.*: 10.

³⁴⁶ *ibid.*: 12.

en un determinado momento histórico y en un espacio geográfico, a esa colectividad a considerarse a sí misma como nación. En este sentido la nación sería algo más cercano a una representación simbólica e imaginaria, más relativa a la conciencia de los actores sociales.

Desde esta perspectiva, el nacionalismo “no es el despertar de las naciones a una conciencia de sí mismas”, sino que “inventa las naciones allí donde no existen”³⁴⁷. La nación sería entonces un mito³⁴⁸ o, en el mejor de los casos, una construcción en la que, por supuesto, estarían interviniendo rasgos objetivos como lengua, historia, religión, geografía, etcétera, pero no supondría algo precisamente «consustancial a la naturaleza humana»³⁴⁹. Sería, en suma, una invención colectiva basada en valores simbólicos y culturales; un asunto más relativo a la estética que a la teoría política. Así pues, constituiría, más que un dilema de lógica descriptiva, “un análisis de filiaciones, arquetipos, ritos y mitos”³⁵⁰.

Es, pues, en este ámbito de la tradición donde se lleva a cabo el proceso de «invención nacional»³⁵¹ y es así como surge la «comunidad imaginada» que legitima la conciencia nacional. Sobre este entendido, tenemos que la construcción de una identidad nacional sería prácticamente una “creación ideológica de tipo literario” y las expresiones de este proceso de identificación encontrarían su mejor análisis en el ámbito de la cultura más que en el meramente político. Estamos, pues, frente a lo que Salvador Giner da a llamar religión civil, en tanto puede constatarse que nación y nacionalismo no son sino otra forma de religión³⁵².

Si bien la complejidad del concepto de nación, así como su uso en la actual acepción, es relativamente reciente, tiene su germen en la simplicidad que implica desde siempre la manera misma de vivir la vida y, por supuesto, la manera de defenderla. En su origen, el término nación “tiene el sentido de descendencia o estirpe, con un marcado carácter biológico”³⁵³.

³⁴⁷ GELLNER, Ernest *cit.* en HASTINGS, Adrian. *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*. Piña, Cristina (trad.). Cambridge: Universidad de Cambridge, 2000.

³⁴⁸ “La nación es un mito y los mitos, como ya afirmara Durkheim, no son falsas creencias acerca de nada, sino creencias en algo, símbolos santificados por la tradición y la historia”. PÉREZ VEJO, Tomás. *op. cit.*, pp. 14.

³⁴⁹ “Partir de un concepto no esencialista de la nación significa reconocer un carácter circunstancial e histórico a la idea de nación, suponer que la identificación nacional no siempre ha existido, que no es consustancial a la naturaleza humana, y que las identificaciones nacionales posibles son múltiples, variadas y contradictorias”. *ibid.*: 15.

³⁵⁰ *ibid.*: 18.

³⁵¹ *idem.*

³⁵² “Aunque exista una aportación difusa y espontánea por parte de las gentes que constituyen una sociedad, el fomento de la actividad mitogénica, la glorificación iconográfica de héroes y acontecimientos, la formación de estrategias para la consolidación de rituales y ceremonias, la producción de ideología e interpretaciones interesadas de la realidad social y la administración clerical de los contenidos simbólicos tienen sus especialistas: políticos, agentes mediáticos, ideólogos, clérigos laicos o eclesiásticos y sus aliados ocasionales”. GINER, Salvador *cit.* en PÉREZ VEJO, Tomás. *op. cit.*, pp. 19.

³⁵³ *ibid.*: 44.

El propio Francisco Vivar reconoce que, aun cuando no se trata de un sentimiento cultural, sino más bien de un constructo cultural, el sentimiento de amor a la patria se halla tácitamente relacionado con el parentesco y la religión. Para elucilarlo hace uso del lema *pro patria mori* que tiene su origen en los versos horacianos *Dulce et decorum est pro patria mori*:

El sentimiento de nacimiento y patria, como el ideal de la muerte por la patria, quedaron vinculados durante siglos al concepto de nación para expresar la unión del hombre con la tierra donde nació y para establecer la diferencia con los extranjeros. El significado de la palabra «patria» era *terra patria*, la tierra de los padres. Nación procedía de *natío*, lugar de nacimiento. En ambos, el elemento común es la tierra natal habitada por los dioses y los antepasados, poco a poco ambos términos van asimilándose hasta significar una misma cosa. Heredados de la Antigüedad romana, la idea de *natío* y el tópico *pro patria mori* cobran un nuevo vigor y desarrollo en los escritos de los humanistas, desde Petrarca a Maquiavelo, a través del paradigma del mártir cristiano y de un renovado sentimiento patriótico. De ahí que el patriotismo antiguo era sobre todo un sentimiento religioso.³⁵⁴

La cita anterior resulta de suma importancia para comprender y englobar la postura de esta tesis en pro de elucidar un sentimiento de religiosidad subyacente en la tragedia cervantina que se analiza, no sólo para explicar el fondo del argumento aparentemente “patriótico” de la obra en cuestión, sino también para poner de relieve las circunstancias que sirvieron de contexto tanto a su creación como a su representación. En suma, para entrever las implicaciones que habría tenido la lógica de una obra como ésta para los intereses imperialistas de la España del siglo XVI, que aparentemente se percibía a sí misma como un pueblo elegido, un Imperio favorecido por Dios mismo y con una misión sagrada que cumplir. Así pues, un adecuado fervor patriótico o una religión civil era precisamente lo que garantizaría su cohesión y su continuidad. De hecho, como bien observa Vivar, este sentimiento patriótico se vería fortalecido en 1580 “como resultado del optimismo imperial que produjo la anexión de Portugal”³⁵⁵, de tal forma que, al menos dentro de la península, se habría presumido la cohesión del imperio.

Es en este punto donde puede apreciarse, quizá, de mejor manera, esta línea “sin solución de continuidad” entre las realidades e imaginarios de la religión y la de la nación³⁵⁶, en tanto encarnan procesos que, de una u otra forma, pretenden su culminación en el poder político, instancia que actualmente identificamos como el Estado. Es precisamente sobre esta línea sin

³⁵⁴ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 41.

³⁵⁵ *ibid.*:44.

³⁵⁶ Vid. PÉREZ VEJO, Tomás. *op. cit.*, pp. 20.

solución de continuidad que *La Numancia* de Cervantes participa, justo a medio camino y como prefiguración de ambas concepciones.

Volviendo al señalamiento de Vivar al respecto del tópico *pro patria mori*, cabe enfatizar lo conveniente que habría resultado a los fines del Imperio español construir o promover, directa o indirectamente, un concepto de nación que apelara a la unión del hombre con la tierra donde nació y fuera útil para establecer diferencia con los extranjeros. Tal como señala Vivar, los ciudadanos deben un amor a la patria semejante al que sienten por sus padres, y en determinado momento este amor está llamado a convertirse en un valor que supere cualquier razón o voluntad individual. Es así como este sentimiento de amor y apego a la tierra de origen trasciende el ámbito mortal para tornarse en algo superior al amor humano, algo que se acerca o pretende acercarse al amor divino, “mostrando hacia el lugar una caridad semejante a la del cristiano con Dios”³⁵⁷. Se trata pues, de lo que da a llamar un «amor suprahumano». Es por ello que, para el individuo comprometido con su tierra y con su gente, la patria emerge como la primera obligación, puesto que funge a modo de entidad representativa que lo supera, pero que engloba, al mismo tiempo, no sólo todo aquello que le concierne, sino, además, todo lo que le concierne a su gente más cercana, con la que ha aprendido a identificarse. Así, cual auténtica deidad benevolente y celosa, la Patria guarda en sí misma todo el mundo que el individuo conoce y valora, o, por lo menos, la visión que éste posee del mundo que conoce y valora. He ahí el gran apego y el gran amor por tal creencia. Y es precisamente este amor desmesurado que el individuo proyecta en esta entidad imaginaria que llama «Patria» lo que, en determinadas circunstancias, le obliga a matar o incluso a sacrificarse en su nombre:

Como en la religión, el sacrificio se conforma como el fundamento de la patria. El patriota establece una relación de semejanza entre el acto de amor y el acto de sacrificio [...] En el ideal patriótico cobran sentido y son lema de un destino los versos de Horacio: *Dulce et decorum est pro patria mori*. Cuando la tierra natal se encuentra atacada u ocupada por un pueblo extranjero el amor a la patria convierte a los ciudadanos normales en personas capaces del autosacrificio y empuja a los pueblos al sacrificio colectivo como manifestación máxima del amor patrio³⁵⁸

Es así como surge un fervor compartido que desplaza a la razón individual por la pasión de la masa. Entonces cualquier juicio, sentimiento o razón se subordinan invariablemente a este *amor patriae* haciéndolo merecedor de cualquier demanda o sacrificio que exigiera. Es por ello

³⁵⁷ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 42.

³⁵⁸ *ídem*.

que los numantinos de la tragedia de Cervantes deciden ir hacia el autosacrificio como quien va al encuentro con lo divino.

El mártir cristiano es, de hecho, el principal antecedente del sacrificio del ciudadano por su patria. En este sentido y apelando al compromiso del mártir con una «patria celestial», Kantorowicz señala:

La comunidad de todos los santos era la asamblea cívica de la *patria* celestial, a la cual el alma deseaba unirse. Era por aquella *communis patria* del cielo que los mártires habían vertido su sangre. Por lo tanto, el mártir cristiano [...], era –de hecho hasta el siglo XX– el modelo genuino del autosacrificio³⁵⁹

Por su parte, al respecto de la construcción de nacionalidades, Adrian Hastings sostiene que la etnia constituye el mayor elemento de distinción en todas las sociedades premodernas, y que, a su vez, toda identidad étnica estaría “significativamente moldeada por la religión”³⁶⁰. De hecho, sostiene específicamente que “el cristianismo ha sido por naturaleza un modelador de naciones”³⁶¹:

La nación y el nacionalismo son, deseo afirmar, característicamente cristianos y, siempre que han aparecido en otras partes, lo han hecho dentro de un proceso de occidentalización y de imitación del mundo cristiano, incluso si ha sido imitado en su calidad de occidental y no de cristiano.³⁶²

En general, para Hastings, el factor más importante que interviene en la creación de la nacionalidad es el de “una extendida obra escrita en lengua vernácula”. Sobre este entendido, el ideal de una nación Estado o bien la visión del mundo como una “sociedad de naciones” habría tenido su origen en la Biblia, el primer libro de texto en Europa. Así pues, de acuerdo con el historiador, “la Biblia proporcionó, para el mundo cristiano, al menos, el modelo original de nación. Sin ella y sin su interpretación y aplicación cristianas, es discutible que las naciones y el nacionalismo, tal y como los conocemos, hubieran podido existir”³⁶³.

No es novedad que la religión ha sido siempre un elemento integral en muchas culturas, al igual que con la mayoría de las etnias y algunos Estados –dice Hastings–. De hecho, una de sus tesis básicas es que la religión, más allá de elemento integral, es responsable de haber producido

³⁵⁹ KANTOROWICZ, Ernst *cit.* en VIVAR, Francisco. *ibid.*: 43.

³⁶⁰ HASTINGS, Adrian. *op. cit.*, pp. 230.

³⁶¹ *ibid.*: 231.

³⁶² *ibid.*: 230.

³⁶³ *ibid.*: 15.

el carácter dominante de algunas naciones con forma de Estados, así como de algunos nacionalismos:

El cristianismo bíblico sostiene el mundo cultural y político a partir del cual surgieron los fenómenos de nacionalidad y nacionalismo en su conjunto, al tiempo que, en buena parte de los casos, proporcionó un ingrediente crucial en la historia particular tanto de las naciones como de los nacionalismos.³⁶⁴

Cabe notar, además, que Hastings ubica el uso de la palabra nación en las traducciones que se hicieron de la Biblia al inglés en el siglo XIV y al respecto refiere la traducción un versículo del libro del Apocalipsis a lo largo del tiempo con tal de rastrear la evolución del término «nación»:

La traducción de un versículo del Apocalipsis (5,9) aproximadamente en 1350 es la siguiente «all kyndes & tunges & folkes & nacions», y la biblia de Wycliffe traduce poco después «echa lyanage and tuge and puple and nacioun», muy similar a la versión del rey Jacobo realizada dos siglos y medio más tarde: «of every kindred, and tongue, and people, and nation». Esto se puede comparar con la versión en inglés de la Biblia de Jerusalén realizada en la década de 1960: «of every race, language, people and nation»³⁶⁵

Hastings encuentra que de entre todos los términos necesarios para la traducción del versículo, el único que no sufrió cambios entre 1350 y 1960 fue el de *nación*. Así pues, derivado de lo anterior, el historiador argumenta que al menos la Biblia inglesa “ha garantizado el uso habitual de la palabra nación desde el siglo XIV al XX”³⁶⁶. El término *nacioun* se estaba traduciendo de la Vulgata que utilizaba el término latino *natio*, y al parecer ningún otro libro alcanzó una influencia tan dominante en la Europa medieval como la Biblia Vulgata. Y aunque en este texto la palabra *natio* no haya sido empleada con precisión técnica, Hastings señala que resulta clara “la deducción general de que el mundo consta de un número de pueblos a los que se puede dar nombre”³⁶⁷. Asimismo, además de tener buena parte de sus raíces en la Vulgata, el término nación encuentra en la Biblia -específicamente en el propio Israel- un modelo que en su conformación apela a “una unidad de personas, idioma, religión, territorio y gobierno”. Y aunque no puede tomarse a la Biblia vernácula como el único catalizador para la unificación del lenguaje, ni puede afirmarse que el desarrollo de una conciencia nacional es imposible por otros medios que no sean estos, lo cierto es que esta relación que guardan la traducción bíblica

³⁶⁴ *ídem*.

³⁶⁵ HASTINGS, Adrian. *op. cit.*, pp. 29.

³⁶⁶ *ibid.*: 30.

³⁶⁷ *ibid.*: 31.

y lo que se da a llamar “despertar nacional” resulta, según Hastings, “sorprendentemente cercana” en la mayor parte de Europa e incluso en otras parte del mundo³⁶⁸.

Sobre la influencia de la religión en el carácter de algunas naciones, así como en la creación de algunos nacionalismos, cabe mencionar también al propio Américo Castro, quien señala que en la España de finales del siglo XVI la religión prácticamente fungía a modo de partidismo político. El catolicismo –dice– era más bien materia de Estado que de conciencia, y entre españoles “iba ligado al honor nacional”³⁶⁹. De acuerdo con el cervantista, la fe cristiana surgida en el Renacimiento se habría popularizado hasta convertirse en un movimiento de masa. En España, durante la Contrarreforma “para el católico abandonar la envoltura dogmática suponía quedarse sin religión”³⁷⁰. En este sentido muy probablemente –dice Castro– algunos altos espíritus buscaron “fórmulas para no romper abiertamente con la Iglesia” o bien modos de “salvar la independencia del propio pensar”.

Piénsese en la actitud de Montaigne, que se adhiere en conjunto a las verdades de la religión católica; todas ellas están fuera del alcance de la razón, fuera de la crítica [...] Montaigne lo acepta todo de la Iglesia, no admite discusión sobre el menor detalle. Para Cervantes, «la reina de todas (las ciencias es) la Teología». La religión queda así relegada a un rincón de la conciencia, queda aparte, y toda la vida discurre sin ella [...] Cervantes, al igual que Montaigne, construye la vida de sus personajes teniendo en cuenta una moral fundada en naturaleza y razón.³⁷¹

En suma, tenemos un contexto en el que idioma, religión y política fungen, en su vinculación, como fundamentos para la construcción de la nación y el nacionalismo³⁷². Ello explica en gran medida que dichos fenómenos, la religión y el patriotismo, tengan en común este especial fervor pujante que apela a la salvaguarda de un fin superior y que, en este trabajo, en particular, identificamos con la «religiosidad».

A priori el término *religiosidad* se halla directamente vinculado con la religión, en tanto puede entenderse primariamente como una “cualidad de religioso”³⁷³. No obstante, otras acepciones de la definición lo relacionan con la “puntualidad” o “exactitud en hacer, observar o cumplir algo”³⁷⁴. En todo caso, éste es un concepto que puede tratarse como un fenómeno

³⁶⁸ *ibid.*: 40.

³⁶⁹ CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972. pp. 251.

³⁷⁰ *ibid.*: 250.

³⁷¹ *ibid.*: 251.

³⁷² El aspecto positivo del nacionalismo, dice Hastings, radica en “la pasión por defender los tesoros particulares de la tradición humana que radica en su interior”. HASTINGS, Adrian. *op. cit.*, pp. 50.

³⁷³ Definición 1, según la RAE.

³⁷⁴ Definición 3, según la RAE.

complejo en tanto participa de múltiples dimensiones teóricas del conocimiento, y es susceptible, además, de analizarse bajo un modelo conceptual, como, por ejemplo, el desarrollado por Marie Cornwall en colaboración con otros investigadores como Albrecht y Cunningham, en el que se apela a los componentes generales de este fenómeno para establecer ciertas dimensiones de operatividad. En particular, este modelo propició para el concepto de religiosidad, a través de una clasificación cruzada, seis dimensiones teóricas que surgen a partir de tres componentes generales (cognición, afecto y comportamiento) y dos modos para la delimitación de dicho concepto (individual e institucional) ³⁷⁵.

En lo que a *La Numancia* respecta, la *religiosidad* en tanto cualidad de religioso o bien en cuanto a puntualidad o exactitud en hacer o cumplir algo, constituye un auténtico campo semántico en el que pueden inscribirse no sólo pasajes completos como los augurios de la jornada segunda, sino el trasfondo mismo de la obra siempre que encuentra en el sacrificio una metáfora de la cristiandad y una puerta de acceso a la trascendencia.

Religiosidad

De inicio podemos entender este término, «religiosidad», como la esencia misma de un comportamiento en directa vinculación con la fe, independientemente de si éste se halla inserto en alguna doctrina específica o no.

En tanto limitado, finito y e insuficiente, el ser humano ha buscado desde siempre modos de explicarse la realidad y la existencia misma, y así actuar en consecuencia. Toda manifestación religiosa apela a una búsqueda de sentido con relación a la existencia misma. Esta búsqueda, ya sea interiorizada o exteriorizada, implica abrirse a posibilidades suprahumanas y conlleva frecuentemente un talante sagrado. En este sentido, la religiosidad puede entenderse como “una manifestación de la apertura de la persona a la trascendencia, interpelada por ésta y posible por un «sentido de lo sagrado»”³⁷⁶.

³⁷⁵ “Six dimensions are theoretically derived by a cross-classification of three general components: religious belief, commitment, and behavior; and two modes of religiosity: personal and institutional”. CORNWALL Marie, Stan L. ALBRECHT, Perry H. CUNNINGHAM y Brian L. PITCHER. “The Dimensions of Religiosity: A Conceptual Model with an Empirical Test”. *Religious Research Association. Review of Religious Research*, Vol. 27, 3 (1986), pp. 226.

³⁷⁶ VELASCO, Martin, *cit.* en GARCÍA-ALANDETE, Joaquín. *op. cit.*, pp. 117.

Asimismo, esta manifestación constituye un modo “a priori o vivencia originaria anclada en la profundidad del hombre anterior a sus relaciones con el mundo”³⁷⁷. Se trata sin duda, de un fenómeno complejo cuya definición, así como la de la religión, escapa a explicaciones bien delimitadas y por completo satisfactorias, pero que es susceptible de esquematización.

En lo que concierne a este trabajo, se apelará de inicio a los componentes principales de la religiosidad referidos en el modelo de Cornwall: 1). creencia religiosa; 2). afecto (compromiso) y 3). comportamiento; los cuales, de hecho, resultan familiares para los psicólogos sociales, quienes reconocen la importancia de distinguir entre “conocer (cognición), sentir (afecto) y hacer (comportamiento)”.³⁷⁸

De estos tres componentes, el cognitivo se corresponde con la creencia religiosa en sí misma; el afectivo se corresponde con la dimensión sentimental y abarca los sentimientos hacia los seres, objetos o instituciones religiosas; y, finalmente, el componente de comportamiento es ‘actuado’ e implica comportamientos religiosos y éticos, en pocas palabras, contempla prácticas rituales y acciones en general.

Sobre este entendido, para explicar temáticamente el trasfondo de la obra en cuestión, partimos aquí de un concepto de religiosidad esencial extraído del modelo de Cornwall y conformado por tres componentes:

1). cognición; 2). afecto o compromiso; y 3). comportamiento; y manifestado, además, en dos modos básicos: el personal y el colectivo (por identificación con el institucional), que pueden referirse de igual manera como privado y público³⁷⁹.

A través de este paradigma bien puede explicarse el argumento de la tragedia en cuestión - la *fábula*, aristotélicamente hablando- en tanto permite equiparar, en primer lugar, la férrea convicción de lucha del pueblo de Numancia, su “fervor patrio”, con la creencia religiosa en sí misma; pues se trata de paradigmas equivalentes. En segundo lugar, el componente afectivo que apela a los sentimientos hacia seres, objetos o instituciones religiosas, se identifica

³⁷⁷ DUCH *cit.* en GARCÍA-ALANDETE. *ídem.*

³⁷⁸ Esta distinción no es nueva en los estudios de la religiosidad. Hall (1891), Starbuck (1899) y Leuba (1912) hicieron distinciones entre creencias religiosas, sentimientos religiosos y trabajos o prácticas religiosas. *Vid.* CORNWALL Marie, Stan L. ALBRECHT, Perry H. CUNNINGHAM y Brian L. PITCHER. *op. cit.*, pp. 227.

³⁷⁹ De acuerdo con el estudio de Cornwall, desde la sociología frecuentemente se ha hecho una distinción entre estos dos modos de religiosidad con conceptos como "significado y pertenencia", privado y público. y "participación del grupo religioso" vs. orientaciones religiosas: «Sociologists have frequently made a distinction between these two modes of religiosity with concepts like "meaning and belonging" (Greeley, 1972; Roof, 1979), "private and public" (Davidson, 1975, 1977), or "moral and calculative" (Etzioni, 1961), and "religious group involvement" vs. "religious orientations" (Lenski, 1961)». *ibid.*: 228.

directamente con el afecto que los numantinos sienten con relación a su origen y todo lo que este conlleva, desde los seres amados hasta sus pertenencias materiales, tanto en el ámbito público como en el privado. Esta afectividad es, de hecho, lo que propicia y hace posible el fuerte compromiso que establecen con su creencia. Por último, tenemos el componente de comportamiento, el cual, en el caso de los numantinos, más allá de las prácticas rituales mágico-religiosas de la jornada segunda, involucra directa, necesaria y finalmente el acto mismo del sacrificio; es decir, el suicidio de todo el pueblo. En otras palabras, todo este arreglo paradigmático desemboca en el acto de suicidio colectivo siempre que el pueblo adopta un compromiso con su creencia hasta hacerla válida conductualmente.

En resumen, si miramos las acciones de la obra a través de este arreglo paradigmático de la religiosidad, encontramos que los numantinos de la obra de Cervantes adoptan una creencia y, sintiendo el compromiso natural que les apremia y las condiciones que les afectan, actúan “religiosamente” en consecuencia, al punto de no escatimar sacrificio alguno con tal de cumplir su determinación.

En lo subsecuente este arreglo se describirá de manera resumida y por componente.

Componente cognitivo

La causa de los numantinos es, de inicio, una convicción: creen en lo que emprenden; depositan en el honor su creencia y proceden en consecuencia. El motor del argumento radica precisamente en que no actúan a la ligera: creen en su honor “religiosamente”, asimismo conocen y están convencidos de su causa; y esta convicción, su “exactitud en hacer”, en cumplir y llevar hasta las últimas consecuencias sus determinaciones, es lo que, en primera instancia, permite que haya tragedia.

A priori, su creencia es el honor. Y a pesar de saber de antemano lo que les espera si insisten en poner el honor por encima de la vida, los numantinos se mantienen firmes en su creencia; y, como se constata al final, esta fe en su creencia es de tal índole y magnitud que no claudican jamás.

Cabe notar que, en cierto momento, durante la jornada segunda, el propio Teógenes, mientras habla con Caravino, reconoce que de no encontrar otro remedio que rendirse a los romanos, les espera una muerte segura: “Mirad si imagináis algún remedio/ para salir de tanta desventura, / porque este largo y trabajoso asedio/ solo promete presta sepultura” (II, vv. 553-

556). Y, sin embargo, dicha certeza no deviene nunca en un serio cuestionamiento a su creencia inicial. Es decir, los numantinos no ignoran sus circunstancias, de sobra adversas, pero, a pesar de todo, ceder ante el enemigo nunca es opción para ellos: la creencia en su causa es más fuerte y está por encima de todo.

Como ya se mencionó, el componente cognitivo de la religiosidad se relaciona directamente con la creencia religiosa; ahora bien, en el caso de los numantinos de la obra de Cervantes este componente se halla en la fe que depositan en su causa, en la creencia misma de que en la salvaguardia del honor -y no de la vida- encontrarán la salida a su conflicto.

El arraigo de esta creencia es igual de fuerte ya sea que se apele al modo privado o bien al modo público del modelo de religiosidad. Los numantinos viven su creencia cual auténtico nacionalismo o dogma. No hay nada que los separe de dicha convicción, por lo que, cuando se ven forzados a cometer antropofagia, lo hacen; de la misma manera que cuando se ven forzados a quemar sus pertenencias y a darse muerte unos a otros: lo hacen. Se atreven a cualquier cosa antes de renunciar a su creencia.

Componente afectivo

En lo que respecta a la dimensión afectiva o de compromiso, hay que señalar que el afecto y fervor del pueblo numantino se corresponde perfectamente con los sentimientos hacia los seres, objetos o instituciones religiosas a los que apela el segundo componente teórico de la religiosidad.

En la medida en que los numantinos empiezan a sentir el asedio romano con todo lo que esto implica, es decir, la desesperación, la impotencia y el hambre, así también son capaces de sentir en toda su dimensión ese amor que le deben a su lugar de origen y comprometerse con sus determinaciones.

El componente afectivo se pone de manifiesto, principalmente y con mayor énfasis, en la jornada tercera. Hay que notar que el amor que los numantinos sienten y profesan a su ciudad - si se quiere, su Patria- es de tal naturaleza que no dudarán en comprometerse con su defensa cueste lo que les cueste, puesto que lo que ahí pase o deje de pasar les afecta irremediamente. En la medida en que la ciudad de Numancia y todo lo que ella guardaba deje de existir como tal, ellos mismos dejarán de hacerlo, incluso si conservan la vida. Es por ello que, cuando Téogenes junto con Caravino, pretende llevar a los varones a la lucha sin cuartel para morir

matando, las mujeres numantinas intervienen para evitar tal arrojó. Es precisamente en las mujeres donde recae y desde donde opera el componente afectivo, toda vez que les recuerdan a los varones su pertenencia y el objeto de su lealtad. Derivado de este reconocimiento se da la concepción del honor como el receptáculo total de su creencia. He aquí el verdadero origen de la defensa del honor por la cual transita toda la obra: gracias a las razones que dan las mujeres, relativas principalmente a la salvaguardia de su integridad, todos los hombres de Numancia despiertan a lo que será su auténtica salida frente al cerco enemigo:

Peleando queréis dejar las vidas
y dejarnos también desamparadas,
a deshonras y muertes ofrecidas
Nuestro cuello ofreced a las espadas
vuestras primero, que es mejor partido
que vernos de enemigos deshonradas.
Yo tengo en mi intención estatuido
que, si puedo, haré cuanto en mí fuere
por morir do muriere mi marido.
(III, vv. 1293-1301)

En suma, gracias a la intervención de sus mujeres, los sitiados encuentran el aliciente primordial a partir del cual soportar las penurias que les esperan. Es en este punto cuando, a la manera de las asambleas populares, el pueblo de Numancia construye los cimientos o la filosofía de su resistencia, partiendo, paradójicamente, no de la razón, sino del sentimiento.

Hay que señalar, además, que este componente afectivo puede constatarse en los dos modos básicos aludidos en el modelo de la religiosidad: el personal (privado) como el colectivo (público). Así pues, la obra apelará, en determinados momentos, a dos modos de sentir la pasión.

Por ejemplo, en lo que concierne a la intervención de las mujeres, cabe notar que mientras el personaje de la Mujer 1ª representa y habla en nombre de la colectividad femenina, Lira encarna, dentro del componente afectivo, el modo individual o privado del modelo teórico de religiosidad que estamos refiriendo.

También las tiernas doncellas
ponen en vuestra defensa
el remedio de su ofensa
y el alivio a sus querellas.
No dejéis tan ricos robos
a las codiciosas manos;
mirad que son los romanos

hambrientos y fieros lobos.
(III, vv. 1370-1377)

Si bien Lira habla, por supuesto, en nombre de “las tiernas doncellas” de la comunidad, la chica se nos presenta también, junto con Marandro, como uno de los pocos personajes que pueden identificarse plenamente como uno de esos “caracteres singularizados”³⁸⁰ que aportan a la obra “un tono más humano”³⁸¹. Se trata pues, de personajes con más fondo, más dibujados desde el modo privado y, por ende, más humanizados.

Estos dos caracteres en particular, de hecho, invitan al espectador a compartir el dolor y la impotencia que sienten por ver impedidas sus nupcias debido al asedio que vive su comunidad. Dentro de todo el panorama derivado del cerco, donde reina el hambre y la desesperación, Cervantes apela claramente al sentimentalismo del espectador con estos dos enamorados que no sólo son desgraciados por ver aplazado, impedido y amenazado su casamiento, sino que, además, por tener que lidiar con el hambre que no espera ni aplaza ni perdona. Esta particular conjunción de circunstancias pone de relieve qué tanto influye el componente afectivo no sólo en el mero desarrollo de las acciones, sino en la forma de transportar los ánimos al espectador de una manera más íntima, apelando ya no al sufrimiento colectivo, sino al sufrimiento individual como detonante catártico y como veraz muestra de aquél. En suma, a través de personajes como Lira y Marandro se pone de manifiesto el modo privado del componente afectivo de la religiosidad y esto se hace evidente en la forma en que se expresan su amor. Alfredo Hermenegildo, de hecho, cataloga este tema amoroso como una “acción individualizada”³⁸² que Marandro y Lira desarrollan, y que, además, da como resulta algunos de los pasajes “más bellamente líricos”³⁸³ de esta tragedia cervantina.

Al respecto tampoco podemos dejar de referir los versos que el personaje numantino le dedica a su amada, los cuales, en la edición de Baras Escolá, rezan en la siguiente forma:

Lira. Déjame gozar
del bien que me puede dar
en la muerte alegre vida;
 deja que miren mis ojos
un rato tu hermosura,
pues tanto mi desventura
se entretiene en mis enojos.

³⁸⁰ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 376.

³⁸¹ *ídem.*

³⁸² *ibid.*: 380.

³⁸³ *ídem.*

¡Oh dulce, Lira, que sueñas
continuo en mi fantasía
con tan süave armonía
que vuelve en gloria mis penas!
(III, vv. 1459- 1469)

Resulta interesante la anotación que hace Alfredo Hermenegildo al respecto de Marandro, a quien considera como “el personaje más humano” en la medida en que “compagina, hasta extremos heroicos, su amor por Lira con la más decidida de las acciones encaminadas a atenuar la catástrofe numantina”³⁸⁴. Si bien los versos que dedica a Lira son dignos de admiración, no ha sido menos notoria para la crítica la conversación que Marandro sostiene con Leoncio al respecto de qué tan conveniente es para un soldado que está en guerra “entretenerse” con amor.

¿No es ir contra la razón,
siendo tú tan buen soldado,
andar tan enamorado;
en esta estrecha ocasión?
Al tiempo que del dios Marte
has de pedir el furor,
¿te entretienes con Amor?,
que mil blanduras reparte?
Ves la patria consumida
y de enemigos cercada,
¿y tu memoria, turbada
por Amor, de ella se olvida?
(II, vv. 709- 720)

Y es que, pese a todo, Marandro sobrelleva este sentimiento idílico cabalmente y sin pasarlo por encima de la creencia primordial que exige siempre la salvaguardia de la patria. Es el propio Marandro quien da razón de ello a su amigo:

¿Hizo el amor, por ventura,
a ningún pecho cobarde?
¿Dejo la centinela
por ir donde está mi dama
o estoy durmiendo en la cama
cuando mi capitán vela?
¿Hasme tú visto faltar
de lo que debo a mi oficio
por algún regalo o vicio,
ni menos por bien amar?
(II, vv. 723- 732)

³⁸⁴ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 380.

Estos últimos versos ponen de relieve lo poderoso que es el componente afectivo de este fervor o pasión con que los habitantes de Numancia defienden su ciudad. Marandro representa, de esta manera, la conciencia y el total entendimiento de lo que implica tal cosa como el amor a la Patria, pues para él no hay distinción alguna entre el amor y cuidado que debe a Lira, su amada, y el que debe a su Patria, Numancia. Los sentimientos quedan, por decirlo de alguna manera, fusionados en la misma causa sin lugar a conflictos ni a mayores juicios de valor, pues Lira, en el fondo, no es más que una ramificación de ese *amor patriae* que sirve de creencia base y por la que todos morirán al final.

En palabras de Alfredo Hermenegildo, mientras Lira “hace pensar en el instrumento, en la música, en la dulzura femenina”, Marandro “se identifica con el *Hombre* de Numancia”³⁸⁵; el prototipo de hombre leal y cabal de Numancia, quien además encuentra en su vinculación con Leoncio (otro personaje individualizado) la expresión más profunda y mejor acabada de la amistad.

Resulta también interesante cómo la relación amorosa que guardan Marandro y Lira se ve en notoria vinculación transversal con la relación fraterna que guardan los dos amigos varones, de modo que –dice Hermenegildo– “los tres quedan agrupados”³⁸⁶ por estas dos líneas de fuerza: el amor entre hombre y mujer y la amistad entre amigos inseparables.

Aparte de la fuerza y bravura de Numancia, Leoncio representa sin duda, el pináculo del ideal de la amistad, y en esa justa medida, uno de los elementos de operatividad del componente afectivo, puesto que el personaje actúa desde el sentimiento y con ello apela irremediabilmente al sentimentalismo del espectador. Y es que Leoncio no sólo muere luchando contra los sitiadores romanos, sino que muere luchando junto a Marandro, quien a su vez tenía como objeto conseguir el pan que necesita su amada Lira. Esta conjugación de circunstancias propicia que la muerte de Leoncio se erija como una muestra del mayor heroísmo que pueda

³⁸⁵ HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción”. *op. cit.*, pp. 247.

³⁸⁶ Alfredo Hermenegildo desarrolla la anotación que hiciera Casaldueiro acerca del posible aprendizaje para la función de esta pareja de amigos que Cervantes bien pudo haber hallado en el libro 9 de la *Eneida* y comenta: “En la *Eneida* aparecen, en efecto, dos personales, Niso y Eurialo, que han podido inspirar la tragedia cervantina [...] Los rótulos han cercado la ciudad ocupada por los hijos de Troya. Niso y Eurialo proponen hacer una salida para prevenir a Eneas. Escapan los dos amigos. Arremeten contra los sitiadores, borrachos y dormidos, causando entre ellos una gran mortandad. En la pelea, Eurialo cae sin vida; Niso morirá más tarde, atravesado por las armas rútilas, sobre el cadáver de su amigo. El paralelo con el episodio cervantino es grande. Pero hay una variable notable. Niso y Eurialo son más que amigos. Son amantes. El amor homosexual de la pareja virgiliana no pasa a Cervantes. En *Numancia* Marandro y Leoncio son la expresión profunda de la amistad. El aspecto amoroso de las relaciones entre Niso y Eurialo fue canalizado tal vez, por Cervantes, a través de los lazos existentes entre Marandro y Lira. De este modo, los dos héroes virgilianos se habrían transformado en los tres numantinos, Marandro, Leoncio y Lira”. *idem*.

protagonizar la voluntad de un ser humano, implicando, además, connotaciones cristianas: el gesto que provoca el fin trágico de este personaje –dice Hermenegildo– “es el símbolo de lo que cuesta el pan del intento de redimir a Numancia, el pan de vida convertido en pan de muerte”³⁸⁷.

Otro de los personajes que permite dilucidar el componente afectivo tanto en el modo personal o privado como en el modo público es Teógenes. Así como Leoncio, Marandro y Lira, el caudillo Teógenes es de los pocos caracteres que encuentran mayor profundidad humana y, en general, que se muestran en su dimensión más íntima frente al espectador. No obstante, esta figura también funge, sin duda alguna, como representante de la colectividad de Numancia. Teógenes es –como dice Hermenegildo– “el que dramatiza la dimensión singular de un personaje público”³⁸⁸.

Puede que el caso de Teógenes sea el más desgraciado de todos los caracteres numantinos, puesto que es el que lleva la voz cantante y, por ende, en él radica el deber de señalar el camino a sus compatriotas, y es que dicho camino no termina sino en el autosacrificio. En primer lugar, es él quien incita a que en medio de la plaza se haga una hoguera donde los numantinos pudieran quemar todas sus pertenencias y riquezas: “que no quede cosa aquí en Numancia/de do el contrario pueda haber ganancia” (III, vv. 1424-1425). En segundo lugar, tiene el deber de predicar con el ejemplo y, tal como la figura alegórica del Hambre describe prolépticamente en la cuarta jornada, Teógenes afila y prueba su espada en su propia familia:

Venid: veréis que, en los amados cuellos
de tiernos hijos y mujer querida,
Teógenes afila y prueba en ellos
de su espada el crüel corte homicida;
y como ya, después de muertos ellos,
estima en poco la cansada vida,
buscando de morir un modo extraño
que causó, con el suyo, más de un daño.
(IV, vv. 2056-2063)

Casi enseguida, ya en la Tercera cena de la cuarta jornada, Teógenes sale a escena con dos pequeños hijos, su mujer y su hija, dispuesto a cumplir con dicha sentencia recién referida por el Hambre. En esta secuencia en la que se representa el asesinato de la familia de Teógenes por la propia mano del caudillo, se sugiere al espectador (los asesinatos suceden fuera de escena),

³⁸⁷ *ibid.*: 248.

³⁸⁸ HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español. op. cit.*, pp. 378.

a través de un caso individualizado, lo que cientos o miles más de numantinos debieron estar haciendo prácticamente al mismo tiempo: buscando la muerte segura no sólo para ellos sino para los suyos, cual forzosa bendición; aunque sin dejar de sentir pesar por ello.

A modo de preámbulo al funesto hecho, Téogenes se lamenta y se justifica:

Terrible es el dolor que se previene
con acabar la vida en fin violento,
y más el mío, pues al hado plugo
que yo sea de vosotros cruel verdugo.
No quedaréis, ¡oh, hijos de mi alma!
esclavos, ni el romano poderío
llevará de vosotros triunfo o palma
[...]
Ni vos, dulce consorte amada mía,
os veréis en peligro que romanos
pongan en vuestro pecho y gallardía
los vanos ojos y las torpes manos;
mi espada os sacará de esta agonía
y hará que sus intentos salgan vanos
(IV, vv. 2072-2078 y vv. 2084- 2089)

Teógenes y su familia abandonan la escena y salen dos muchachos, Servio y Variato (referido en ese punto simplemente como Muchacho), quienes están huyendo de la muerte, que ya funge a modo de comunión y deber moral entre numantinos. Cuando los chicos se van, Teógenes vuelve, ya con las espadas desnudas y ensangrentadas, dando a entender que el homicidio de su mujer e hijos se ha consumado; entonces exclama:

Sangre de mis entrañas derramada,
pues sois aquella de los hijos míos;
mano contra ti mesma acelerada,
llena de honrosos y crüeles bríos;
fortuna, en daño nuestro conjurada;
cielos, de justa piedad vacíos:
ofrecedme en tan dura amarga suerte
alguna honrosa aunque cercana muerte
(IV, vv. 2140-2147)

De estos versos cabe señalar, en primer lugar, la insistencia en el honor como salvaguarda de su creencia. Esto se verifica tanto en los “honrosos” bríos como en la “honrosa”³⁸⁹ muerte que Teógenes pide tras haberse visto obligado a regalársela a los suyos.

³⁸⁹ Hermenegildo señala la imposibilidad de prescindir del tema de la honra al analizar la muerte de Teógenes: “A Teógenes se le plantea el problema de la realización de su muerte. No se suicida. Prefiere luchar con otro,

De esta manera se comprueba una vez más la lealtad que los numantinos profesan a su patria. Conservan intacta la creencia en tanto entregan a dicha causa la vida de sus seres más amados. En este sentido, encontramos en dicho sentir y compromiso la esencia del dogma; aunque, cabe decirlo, más que a su patria como constructo cultural, es a su patria espiritual, constituida por sus propios seres amados, a lo que deben tal pasión.

Por último, otro pasaje de la tragedia que apela directamente al sentimiento es la escena con la que se cierra la tercera jornada, cuando sale una mujer con un hijo en brazos y otro de la mano. Esta escena es de especial importancia en tanto su patetismo resulta bastante útil para transportar los ánimos al espectador. A través del diálogo que sostiene la madre y el hijo se da cuenta hasta qué punto ha mermado el hambre a los habitantes de Numancia: los ha llevado a la desesperanza y desolación total. Nadie tiene ya nada qué comer y, a pesar de los inocentes y lastimeros ruegos del pequeño, la madre no puede hacer nada para aliviar su necesidad. Ya le ha dicho al hijo que no sabe dónde buscar pan; pero el hijo, desesperado, insiste inocentemente: “si alguno conmigo topa, / le daré toda esta ropa/ por un mendrugo de pan” (III, vv. 1705-1707). Enseguida, con la otra criatura en brazos, la madre exclama, sin menos pesar:

¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que, a mi despecho,
sacas ya del flaco pecho,
por leche, la sangre pura?
[...]
Hijos del ánima mía,
¿con qué os podré sustentar,
si apenas tengo qué os dar
de la propia carne mía?
(III, vv. 1708-1711 y vv. 1716-1719)

Sobre este pasaje en particular, Baras Escolá señala, además, cómo Cervantes estaría “evitando referirse a la antropofagia” e “invierte la imagen: como el pelícano –figura de Cristo– esta madre alimenta a sus criaturas con sus entrañas”³⁹⁰. Al respecto vale la pena subrayar, no sólo la forma con que se solicita el sentimentalismo del espectador (a través de la identificación con el sufrimiento de una madre que, aunque lo desee, no puede alimentar sus hijos hambrientos y da su vida en ello), sino también la forma de caracterizar la colectividad a partir de caracteres genéricos que sufren y muestran con su sufrimiento particular lo que el resto de la ciudad de

esperando morir en el combate para que el contrario arroje su cadáver a las llamas [...] Cervantes complica el procedimiento de la muerte del caudillo. Teógenes podría suicidarse, pero no se atreve a hacerlo”. HERMENEGILDO, Alfredo. “Introducción” en *La destrucción de Numancia. op. cit.* pp. 230.

³⁹⁰ BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

Numancia estaría padeciendo en lo general. En esto radica la operatividad del componente afectivo, en sentir, ya sea desde el modo privado o público.

En resumen, todos estos casos en comento, desde la pareja de Marandro y Lira pasando por la pareja Marandro y Leoncio, la madre y el hijo, y hasta el caso de Teógenes y su familia, no hacen sino poner de relieve un sentimiento en común, la pasión atroz por la que no solo mueren, sino matan y buscan morir a toda costa. Se constata pues, que en todos y cada uno de los personajes, todo lazo afectivo se encuentra subordinado al fin supremo de su compromiso: el honor que salvaguarda su creencia.

Componente de comportamiento

De acuerdo con el modelo teórico de la religiosidad que venimos siguiendo, el componente de comportamiento apela directamente a las acciones, ya sean públicas o privadas. Según el modelo de Cornwall y dentro de un contexto religioso contemporáneo, este componente tendría que ver directamente con conductas y acciones tales como la propia asistencia a la iglesia o institución religiosa, así como con las contribuciones financieras, la frecuencia de la oración personal y el estudio de las Escrituras, por ejemplo. Asimismo, todo comportamiento religioso y ético estaría incluido. En pocas palabras, podemos decir que este componente de comportamiento es, sin duda, ‘actuado’³⁹¹ o, mejor dicho, conlleva necesariamente una ritualidad o teatralidad implícita. En suma, apela de lleno a la voluntad de la acción en tanto se exterioriza en busca de un efecto.

Ahora bien, si trasladamos la operatividad de este componente a la obra en cuestión, podemos constatar, en primer lugar, que en *La Numancia* se manifiesta un modo conductual análogo que tiene su principio en la asistencia del pueblo numantino a los rituales de augurio y sacrificio que se hacen a los dioses durante la jornada segunda. Si bien no se trata de ninguna celebración, misa o lectura de escrituras sagradas –recordemos el contexto precristiano al que apela la historicidad de la fábula–, estas prácticas implican necesariamente acción y testigos; además existe un orden específico en su desarrollo: para empezar, tanto los sacerdotes como el

³⁹¹ “The behavioral component is ‘acted out’. Church attendance, financial contributions, frequency of personal prayer and scripture study, and religious and ethical behaviors are all included in the behavioral component of religiosity”. CORNWALL Marie, Stan L. ALBRECHT, Perry H. CUNNINGHAM y Brian L. PITCHER. *op. cit.*, pp. 227.

hechicero Marquino encabezan estos rituales, a modo del presbítero contemporáneo, y fungen como intérpretes de las señales y de toda la información que de estas prácticas obtienen, sin olvidar que existe, también, una concurrencia interesada en todo lo que ahí acontece. Recordemos que esta segunda jornada nos presenta la ejecución de un ritual bien ordenado, y el rito, “visto desde el exterior, es un programa de acciones demostrativas”, que se fija según el tipo de ejecución y según el lugar y el período.

Se ha mencionado ya en el capítulo 2 el carácter sagrado del rito, en tanto se entiende como una actividad religiosa ordenada de tal forma que cualquier omisión o desviación en su orden suscitaría miedo y sería causa de sanciones o, en todo caso, derivaría en la nulidad de sus fines. En este caso se pretende hacer énfasis en que “al ser comunicación e impronta social” el rito “crea y asegura la solidaridad del grupo cerrado”³⁹². Se trata pues, de un fenómeno de conducta que tiene su mejor apreciación en el modo colectivo o público, no obstante, implica necesariamente una voluntad de índole personal.

Al respecto hay que señalar que, en el inicio de la segunda jornada, cuando los numantinos se sientan a consejo, el Numantino 4º expresa la conveniencia de que Marquino, como “agorero tan famoso” que es, busque “si puede hallar algún camino” (II, vv. 629-630) que les pueda mostrar a los numantinos si saldrán bien librados o no, de tan grande aprieto. Es decir, hay de cierto una voluntad por poner manos a la obra, con tal de sacar algo en claro de entre su impotencia e incertidumbre. En otras palabras, la lógica del argumento de nuestra fábula señala que, al verse apurados por las circunstancias, los habitantes de Numancia conforman un consejo y buscan salidas tales como la adivinación, y “lo primero” que se les ocurre es ofrecer sacrificio a Júpiter para tal efecto:

También primero encargo que se haga
a Júpiter solene sacrificio,
de quien podremos esperar la paga
harto mayor que nuestro beneficio.
Cúrese luego la profunda llaga
del arraigado acostumbrado vicio
(II, vv.633-638)

En tales momentos de incertidumbre y desesperación, los numantinos no descartan acudir a la instancia divina. Así pues, aunque saben que su petición o consulta a lo sagrado puede

³⁹² Pues, efectivamente, “en tal función, ha acompañado las formas de la convivencia humana desde los tiempos primordiales”. BURKET, Walter. *pp. cit.*, pp. 15.

resultarles cara, no dejan de hacerlo por esperar cierto “beneficio” de ello. En suma, dichas prácticas rituales implican la persecución de un fin que tiene todo que ver con la mejora de su suerte:

quizá con esto mudará de intento
el hado esquivo y nos dará contento
(II, vv.639-640)

Es decir, si bien los numantinos no exigen ayuda o intervención divina una vez que encuentran desfavorables los augurios, las señales y la sentencia del Cuerpo resucitado, en un inicio sí que esperan que, con la realización de tal ritual, quizá el hado mude el rumbo de los acontecimientos. En resumen, esperan cierta gracia por parte de la voluntad divina, y su esperanza es tal que no tardan en hacer efectivos sus métodos. El propio Caravino se expresa al respecto denotando cierto optimismo:

Vámonos, y con presta diligencia
hagamos cuanto aquí propuesto habemos,
Antes que la pestífera dolencia
de la hambre nos ponga en los extremos.
Si tiene el cielo dada la sentencia
de que en este rigor fiero acabemos,
revóquela, si acaso lo merece
la justa enmienda que Numancia ofrece.
(II, vv. 673-680)

Sobre los versos anteriores cabe resaltar, en primer lugar, la mención del cielo como proveedor de fortuna, rasgo que se ha revisado en el apartado 2.3 y que acentúa la prefiguración cristiana que subyace en la obra. Asimismo, se apela a una posible flexibilidad de esta instancia al respecto de la suerte que a ellos les muestra en ese momento, favor que, sin embargo, no se les concede. En segundo lugar, hay que notar el carácter de «enmienda» que Caravino otorga al sacrificio que planean; de ello se deduce que, de cierta manera, con el sacrificio que buscan ofrecer los numantinos de alguna manera se están redimiendo. Y esto resulta cierto. Este sacrificio se da, de hecho, en dos dimensiones, la primera es en calidad de rito y consiste en el carnero que se ofrece a Júpiter. La segunda es en calidad de autosacrificio y consiste en el suicidio colectivo que finalmente comente Numancia. Y es en este hecho donde radica e incide auténticamente la operatividad del componente de comportamiento del modelo teórico de religiosidad que aquí se trata, sobre todo porque implica un comportamiento ético.

El suicidio de Numancia, en tanto colectivo, es un acontecimiento público y constituye el aspecto nuclear de este componente de comportamiento. Tiene su prelude simbólico en el carnero que se ofrece en el ritual y funge como fase final dentro del modelo teórico de religiosidad que sirve como fondo a la obra en cuestión. Hay que señalar, además, que este componente de comportamiento encuentra su mejor apreciación en la figura de Variato, personaje que no encuentra en el plano individual su mejor resolución como sí en el plano general. En la medida en que al final de la obra este chico representa a toda Numancia, la hazaña heroica de arrojar de la torre se ubica ya no en el modo privado, sino en el público. El propio Variato da cuenta de ello en más de una ocasión durante el discurso previo a su hazaña final:

pero mi lengua desde aquí os advierte
que yo las llaves mal guardadas tengo
de esta ciudad, de quien triunfó la muerte
[...]
Todo el furor de cuantos ya son muertos
en este pueblo, en polvo reducido,
todo el huir los pactos y conciertos
ni el dar sujeción jamás oído,
sus iras y rancores descubiertos
está en mi pecho, todo junto, unido.
Yo heredé de Numancia todo el brío:
¡ved si pensar vencerme es desvarío!
(IV, vv. 2336-2338 y vv. 2361- 2368)

Cuando Variato se arroja de la torre las palabras que le anteceden son las que refieren el “amor perfecto y puro” que le tuvo a su patria; y eso es lo que asegura en su caída. Es decir, toda la sacralidad de la creencia que el pueblo numantino guardó en la salvaguardia de su honor, se la lleva intacta Variato en su caída. Y es así como lo expresa:

Pero muéstrese ya el intento mío,
y si ha sido el amor perfeto y puro
que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída.
(IV, vv. 2397-2400)

3.2 El pueblo elegido: la trascendencia

Tal como se ha señalado ya en el apartado 2.3 de este trabajo, se halla en *La Numancia* una constante alusión al cielo en voz de los personajes, principalmente cuando se encuentran en situaciones límite. El término «cielo» aparece en 27 ocasiones de manera explícita, y su mención se hace de tal forma que termina por identificarse con una instancia proveedora de fortuna que también podría fungir como testigo de las acciones humanas. Se ha puesto de manifiesto la semejanza metafórica que este cielo guarda con el cielo cristiano, en todo caso, la forma en que los personajes acuden a dicho término revela una instancia a la que subyace una voluntad y un poder tales que se le atribuye incluso la capacidad de cambiar la suerte y destino de los hombres: “Si tiene el **cielo** dada la sentencia/de que en este rigor fiero acabemos/revóquela (II, vv. 677-678)”³⁹³; o véase también en plural: “Tan gran maldad los **cielos** no consientan” (II, v. 549); y “Tengan los **cielos** su poder a raya” (II, v. 837)³⁹³.

Otra mención que del cielo se hace es la que aparece en la Segunda cena de la segunda jornada, cuando salen los sacerdotes salen a realizar el ritual de sacrificio. Están a punto de disponer los elementos necesarios para su cometido y, en ese ínter, uno de ellos advierte al resto de la comitiva:

Poned, amigos, hacia aquí esa mesa;
el vino, encienso y agua que trujistes
poneldo encima y aparatos afuera;
y arrepentíos de cuanto mal hicistes,
que la oblación mejor y la primera
que se debe ofrecer al alto cielo
es alma limpia y voluntad sincera
(II, vv. 797- 803)

El sentido de los versos resulta claro, en tanto se deduce la cualidad del cielo siempre que merece de los hombres un alma limpia y una voluntad sincera. Además de que apelar a dicha instancia implicaría, por fuerza, arrepentimiento de las faltas y estar libre de maldad.

Si bien aquí el objetivo no es la referencia exhaustiva de cada una de sus apariciones, cabe señalar que en todas las menciones que del cielo se hacen, el término apela a una mejora de la suerte, se encuentra diferenciado del hado y denota petición o súplica por parte de quien lo evoca. Pero, además de estas acepciones, tenemos otra que resulta interesante con relación a la

³⁹³ Como se ha señalado anteriormente, las negritas resaltando la palabra **cielo** son exclusivas de este trabajo.

intencionalidad de la obra, es decir, con relación a la trascendencia misma, y está particularmente vinculada con una «causa» o, para ser más específicos, con un pacto o alianza.

Ya se han comentado los versos en los que, tras haberles negado Cipión su amistad y la paz, uno de los embajadores pone de manifiesto “la causa” que con el cielo tienen los numantinos:

Y pues niegas la paz, que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el cielo
quedará por mejor calificada
(I, vv. 281-284)

De hecho, ésta es la primera mención que se hace del cielo, y, a ciencia cierta, pasaría como una mención episódica más, a modo de frase retórica, si no fuera porque, antes de finalizar la primera jornada, la figura alegórica de España sale y se dirige directa y especialmente al “alto, sereno y espacioso cielo” (I, vv. 353) como quien pide compasión y auxilio:

muévate a compasión mi amargo duelo;
y pues al afligido favores,
favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España
(I, vv. 357-359)

Con estos versos se verifica la autenticidad de dicha instancia en cuanto a voluntad y poder dentro de la fábula, por lo menos potencialmente hablando, y se le confiere así una hipotética operatividad, independientemente de que la ejerza o no. En todo caso, donde en realidad se apreciaría mejor la dicha causa que los numantinos -o la propia España- guardarían con el cielo, es en la profecía que pronuncia la figura alegórica del Duero:

Y cuando fuere ya Rey conocido
el propio [*sic*] Hacedor de tierra y cielo,
aquel que ha de quedar estatuido
por visorrey de Dios en todo el suelo
a tus reyes dará tal apellido
cual viere que más cuadra con su celo:
Católicos serán llamados todos,
(I, vv. 497-503)

En estos versos, el Duero no sólo vuelve a hacer mención del cielo, sino va más allá e incluye al propio “Hacedor de tierra y cielo”; hacedor o creador que reconocería a un gran rey

que, en su nombre, gobernaría el mundo ³⁹⁴. De acuerdo con el investigador Jack Weiner, el sentido de estos versos apelaría a la siguiente razón:

Algún día el cristianismo será la religión de España. Entonces Dios, el Hacedor de tierra y cielo, nombrará a su propio virrey en la tierra. Este será Fernando el Católico quien dará su apellido a su nieto Carlos V y a su bisnieto Felipe II. En ese momento España llegará a dominar el Mundo y será la primera de entre todas las naciones. ³⁹⁵

Según sostiene Weiner, a partir de la profecía del Duero puede interpretarse que “España será la heredera del Antiguo Testamento” toda vez que este hacedor establezca “una alianza para con España y estos tres reyes españoles como El la había establecido para con el pueblo judío por medio de los patriarcas Abraham, Isac y Jacob”³⁹⁶. En este sentido, la hazaña de los numantinos fungiría como punto de partida para que, a su tiempo, los españoles coetáneos de Cervantes se convirtieran en el nuevo pueblo escogido por Dios; es decir, serían prácticamente el Nuevo Israel.

La profecía en su trasfondo estaría argumentando que el poderío del imperio español encuentra su germen en la hazaña numantina y su punto culminante en el reinado de Felipe II; y, por supuesto, dicha ascensión se habría producido por gracia y voluntad de Dios.

Así pues, esta visión providencialista estaría sugiriendo al sitio de Numancia como el inicio mismo de esta alianza de España con lo divino, compromiso que, similar al que se le atribuye pueblo judío, otorgaría al imperio español un poder que, a la postre, resultaría prácticamente invencible.

Y con tal de que los españoles sigan los preceptos y mandamientos de Dios, no podrán perder batallas no importa cuán mayores sean los ejércitos enemigos. En los dos casos Israel y el Nuevo Israel han de recibir sendas propias patrias. ³⁹⁷

Es conocido que, de acuerdo a la tradición bíblica, el pueblo judío establece, desde los tiempos de Abraham y a través de él, un pacto o alianza con el dios El, o Yavé³⁹⁸. Dicha alianza,

³⁹⁴ De acuerdo con Baras Escolá el sentido de estos versos apuntaría a “cuando sea reconocido por rey de cielo y tierra el mismo Dios que los creó”. *Vid.* BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

³⁹⁵ WEINER, Jack. “La Numancia de Cervantes y la alianza entre Dios e Israel”. *op. cit.*, pp. 64.

³⁹⁶ *ídem.*

³⁹⁷ *ídem.*

³⁹⁸ El pasaje bíblico que da cuenta de este pacto en su primer momento se halla en el libro del Génesis: “Yavé dijo a Abrán: «Deja tu país, a los de tu raza y a la familia de tu padre, y anda a la tierra que yo te mostraré. Haré de ti una gran nación y te bendeciré; voy a engrandecer tu nombre, y tú serás una bendición. Bendeciré a quienes te bendigan y maldeciré a quienes te maldigan. En ti serán bendecidas todas las razas de la tierra». Gen. 12, 1-3.

que se renueva eventualmente con el mismo Abraham y luego se hace extensiva a generaciones sucedáneas, no establece a priori obligaciones explícitas; y sin embargo implica guardar lealtad a Yavé y a sus mandamientos; de modo que, en lo posterior, “la obligación implícita” del pueblo judío sería la de “tratar de convencer a todo el mundo que Dios es la única y verdadera deidad”³⁹⁹, sin mencionar la obediencia al dios semítico. En pocas palabras, se ven comprometidos a llevar a cabo el «plan de Dios» y, siempre y cuando obedecieran los preceptos del dios Yavé, ningún ejército enemigo, por grande que fuese, podría vencerlos. Si, por el contrario, desobedecían, entonces el mismo Yavé consideraba como traspasada su alianza y podía, no sólo retirarles su favor, sino encender su cólera contra los hijos de Israel⁴⁰⁰.

Si los israelitas conquistaban a los otros pueblos lo hacían porque así lo decía y mandaba hacer Dios. En tales guerras el propósito era obedecer a Dios y poner en efecto las órdenes divinas [...] Los israelitas tenían que hacer justicia. Ser el pueblo elegido en sí no daba privilegios sino obligaciones y responsabilidades de hacer bien.⁴⁰¹

No obstante, como bien señala Weiner, con la venida de Cristo según San Pablo y otros, son los cristianos quienes “heredan la alianza con Dios”. Y, en lo sucesivo, todo aquél que no aceptara a Cristo como dios suyo no podría pertenecer al nuevo pueblo elegido: “Por eso los judíos han perdido su lugar predilecto, porque han rechazado a Cristo [...] Por eso sólo una España católica puede ser el pueblo escogido del Nuevo Testamento”⁴⁰².

En suma, vemos cómo con su *Numancia* Cervantes se valió del recurso histórico otorgándole un carácter providencialista para justificar el gran momento que España atravesaba durante el reinado de Felipe II. Desde esa particular lectura, el período de gran poderío que vive el Imperio español no es fortuito, sino la consecuencia del correcto cumplimiento de su alianza con Dios. Si bien esta perspectiva no deja de ser solamente una idea, en esta lógica particular los coetáneos de Cervantes bien pudieron, en cierto momento, hallar una manera de explicarse su historia haciendo converger pasado y presente. Como señala Francisco Vívar, “se establece una continuidad y semejanza entre el pasado y el presente” y, con la anexión de Portugal, se hace patente una sólida unión de los reinos peninsulares que posibilitaría “el dominio de España por sobre las demás naciones y el imperio”⁴⁰³.

³⁹⁹ WEINER, Jack. *op. cit.*, pp. 64

⁴⁰⁰ Weiner señala cómo Dios protege a los hijos de Israel en tanto estos obedecen sus mandamientos, y en este sentido apunta a episodios bíblicos, como el pecado de Acán en el libro de Josué, donde se aprecia cómo Yavé podía actuar en consecuencia si aquellos desacataban sus órdenes. *ibid.*: 65.

⁴⁰¹ *ibid.*: 68.

⁴⁰² *ibid.*: 65.

⁴⁰³ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 79.

En relación con la dramatización que Cervantes hace del histórico cerco, la unidad de los reinos cobra relevancia en tanto el papel que a Numancia se le asigna corresponde a una especie de «víctima expiatoria» de toda la falta de unidad del pasado español. Con los reinos peninsulares ya unidos, el imperio se hace una realidad concreta. Así pues, lo que Numancia hace por España se asemeja a lo que hace Cristo por la humanidad.⁴⁰⁴

En tanto el destino de Numancia es especial, es decir, el destino de un pueblo elegido por Dios, así está marcado también por el sufrimiento y la redención, “pero también por la espera y la esperanza”⁴⁰⁵; por ello Francisco Vivar argumenta que *La Numancia* de Cervantes se comprende mejor “con la ayuda del Apocalipsis”⁴⁰⁶:

También en *La Numancia* como en el Apocalipsis, la salvación o el triunfo final exigía la virtud de los numantinos y la violenta destrucción de todo lo que había existido antes, para la llegada de un nuevo principio o de un nuevo tiempo, que vendría acompañado de un «Rey de reyes»: «Pelearán con el Cordero, y el Cordero los vencerá, porque es Señor de los señores y rey de reyes, y también los que están con Él, llamados, escogidos y fieles» (Apocalipsis 17, 14)⁴⁰⁷

En este sentido, cuando a través de la figura alegórica del Hambre, Cervantes alude a la metáfora de “ovejas descuidadas” para referirse a los numantinos y “fiero lobo” para designar a Cipión o, en general, al mal infringido por los romanos, bien podría estar significando un paralelismo con la propia imagen católica del Cordero y la Bestia:

Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allá descarriadas
con temor de perder las simples vidas,
tal niños y mujeres delicadas
huyendo las espadas homicidas
andan de calle en calle –¡oh, hado insano!–
su cierta muerte dilatando en vano
(IV, vv. 2032- 2039)

Si bien la muerte es inevitable para estas “ovejas descuidadas”, tal como lo fue para Cristo, de acuerdo con la tradición bíblica –específicamente con el libro del Apocalipsis– al final el

⁴⁰⁴ “in Cervante’s intepretation of the siege of Numantia, the role wich has been assigned to the town by destiny is that of a sort of expiatory victim fo all of Spain's past lack of unity. Numantia is to do for Spain in a special limited sense what Christ would do for all manking. So Numantia’s self-sacrifice must be willing undertaken”. WHITBY, William H. *cit.* en VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 80.

⁴⁰⁵ *idem.*

⁴⁰⁶ *idem.*

⁴⁰⁷ *ibid.*: 81.

Cordero resultará triunfante, a través y a pesar de la muerte, así como los numantinos finalmente alcanzan la trascendencia por sobre sus sitiadores. La “bestia de las siete cabezas –símbolo del Imperio Romano en tiempos de Nerón– es derrotada por el humilde cordero –símbolo de los oprimidos cristianos– que vence porque es el elegido por Dios”⁴⁰⁸.

Resultan claros los versos en el que el Duero cuando señala: “tiempo vendrá, según que así lo entiende/ el saber que a Proteo ha dado el cielo,/ que esos romanos sean oprimidos/ por los que agora tienen abatidos” (I, vv. 469-472).

Estos versos están presentando no sólo la inversión de la suerte entre contendientes, sino el tema de la *renovatio imperii*. España, como heredera de Numancia, se convertirá en el nuevo imperio, “donde a una época de caos o corrupción seguirá la Nueva Jerusalén encarnada en el rey de reyes, Felipe II”⁴⁰⁹.

Hay que recordar que, en todo caso, al finalizar un imperio se produce la *translatio imperii* y la *renovatio imperii*. Según Kantorowicz, tal como sucede con la Iglesia, el género o la especie, el Imperio es una entidad eterna y, aunque cambie cierta disposición, siempre continua en su esencia:

El cambio de los imperios, según E. Kantorowicz, produjo un estado de confusión en los filósofos y juristas al explicar la idea de cambio y permanencia dentro del concepto *imperium semper est*. La solución más aceptada fue la aristotélica, que establecía que el imperio, como el mundo, es corrompido en sus hechos por el tiempo, pero no la esencia del mismo, de esta manera podía explicarse la renovación⁴¹⁰

A finales del siglo XVI, España constituye el imperio hegemónico global que, aparte de cumplir con las *translationes imperia*, logra “extender el planeta hasta lo más extremo de occidente”⁴¹¹. Felipe II es entonces, tal como señala Henry Kamen, “un solo pastor en la tierra”⁴¹²; es decir, es el nuevo redentor que tiene como destino divino la instauración de un imperio universal. En este sentido, cabe señalar lo que Fernando Rodríguez de la Flor indica al respecto del carro de triunfo de la monarquía hispana y su recorrido:

⁴⁰⁸ VIVAR, Francisco, *op. cit.*, pp. 81.

⁴⁰⁹ *ibid.*: 82.

⁴¹⁰ *ibid.*: 84.

⁴¹¹ CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 174-175.

⁴¹² Kamen señala que cuando Felipe II entró en Lisboa en 1581, un arco triunfal decía: «Ahora se cumplirán las profecías de los prudentes que vos sereis un solo pastor en la tierra». KAMEN, Henry. *cit.* en VIVAR, Francisco. *op. cit.* 73.

Pues bien, se trata esta vez de lo que fue también una extendida imagen pregnante, verdadero icono de la monarquía hispánica. Me refiero al recorrido del “carro del Sol”, identificado como el carro militar, carro de triunfo de la monarquía hispana, del cual se afirmaba que seguía la ruta de la *translatio imperii*. Es decir, que en su órbita cumplía con la profecía de una traslación de los imperios del mundo desde Oriente, donde habrían nacido, hasta Occidente, en que deberían concluir con su arribada a América, el «quinto imperio» después del de los medos, los persas, los griegos y los romanos.⁴¹³

Así pues, partiendo de la unificación de los tres reinos en tiempos de Felipe II, como lo refiere la profecía del Duero, España estaría en dirección a constituirse como el “imperio universal” que generaría paz y armonía para las naciones. De hecho, las fuentes señalan que, efectivamente, en el siglo XVI habría coexistido el ‘lanzamiento’ de un nuevo patriotismo nacional y “la vieja esperanza de un imperio universal”⁴¹⁴. Ambas posturas, nación e imperio, habrían sido defendidas por los humanistas porque, lejos de oponerse, se asimilan.⁴¹⁵ Asimismo, la intención del imperio universalista habría tenido como sustento de fondo un carácter cristiano cada vez que ello le concediera una legitimación providencial. Tal como Carlomagno quería establecer un único «imperio cristiano», la intención se mantiene con Carlos V, Felipe II o con Luis XIV⁴¹⁶.

En suma, si nos fijamos con atención a la profecía del Duero, podemos encontrar ciertas significaciones y matices bíblicos que podrían hacerse extensivos en la interpretación de la obra siempre que el cerco de Numancia se entienda como parte elemental y origen mismo de una alianza divina del pueblo español con Dios. Para Francisco Vivar resulta claro: *La Numancia* de Cervantes puede insertarse dentro de una visión de «historia apocalíptica» “porque es la que han usado, y continúan usando en numerosas ocasiones, las naciones y los imperios para explicar y unir su destino a Dios y, como consecuencia, legitimizar sus acciones”⁴¹⁷. Cabe resaltar el señalamiento moral que hace Vivar al respecto de la contienda:

Numancia nos presenta la batalla por antonomasia entre Cristo y el Anticristo, entre el romano Escipión y los humildes numantinos; si a esto unimos la lucha por la defensa de la libertad y la

⁴¹³ RODRÍGUEZ, de la Flor *cit.* en CALVO, Florencia. *op. cit.*, pp. 175

⁴¹⁴ Idea que se repite desde *De Monarchia* de Dante hasta el *Reloj de príncipes*, de Antonio de Guevara. VIVAR, Francisco. *op. cit.* 85.

⁴¹⁵ “Las guerras religiosas de la segunda mitad del siglo XVI impulsaron a la vez dos concepciones políticas aparentemente contrapuestas. Por una parte, una idea particularista de nación; por otra, una idea universalista del imperio que traería la paz a Europa”. *ídem.*

⁴¹⁶ *ídem.*

⁴¹⁷ *ibid.*:86.

muerte heroica de los numantinos la tarea del poeta será glorificar los hechos para que se conviertan en esenciales para la memoria y la herencia colectiva.⁴¹⁸

Como se ha mencionado ya al hablar de nacionalismo, la vinculación de un pueblo con un pasado heroico, así como con guerras y gloriosos sacrificios, resulta propicio para generar y enfatizar un sentimiento de pertenencia y unidad que puedan, entre otras cosas, generar cohesión en la comunidad. Sobre este entendido, la histórica destrucción de Numancia se convierte, como señala Vivar, en un «símbolo de identidad»⁴¹⁹ que bien puede utilizarse en favor de este sentido de pertenencia que referimos; más aún cuando una obra como la de Cervantes es capaz de poner de manifiesto una justificante providencialista para explicar no sólo la historia, sino el propio presente de su pueblo.

Asimismo, como señala Weiner, en la profecía del Duero el autor de *La Numancia* habría escogido mencionar a los Reyes Católicos y a los dos primeros reyes habsburgos siempre que bajo su mandato España, efectivamente, toma el papel de pueblo escogido por Dios, “llamado por El para ser brazo y espada suya, como lo fue el pueblo de los judíos en tiempos de Matatías y de Judas Macabeo”⁴²⁰. Y es que, si se buscan, lógica y razones no faltan para quien desee ver en el propio acontecer histórico una muestra de esta alianza de España con lo divino:

Bajo los Reyes Católicos, expulsan los españoles a los judíos y descubren el Nuevo Mundo. Y bajo Carlos V y Felipe II España llega a su auge imperial [...] Bajo los habsburgos del siglo XVI España vence a los protestantes en muchas batallas. A la vez ocurren los milagros militares en el Nuevo Mundo. ¿De qué manera Cortés y Pizarro, por ejemplo, podrían haber vencido a tantos enemigos sin la presencia divina?⁴²¹

Los propios hechos de la Conquista de México, bajo ciertas perspectivas, no podrían explicarse sin tener en consideración el factor divino como trasfondo y verdadero artífice; implicarían, en palabras de Weiner, “un carácter de cruzada en la defensa de la fe en su evangelización”⁴²²:

En su testamento, todavía habla [Cortés] de que siempre recibió grandes favores y mercedes de la mano de Dios [...] Si Dios mismo, el divino guerrero del Antiguo Testamento, no lucha junto a

⁴¹⁸ *ibid.*: 87.

⁴¹⁹ *ídem.*

⁴²⁰ MENÉNDEZ PELAYO *cit.* en WEINER, Jack, *op. cit.*, pp. 67.

⁴²¹⁴²¹ WEINER, Jack. *op. cit.*, pp. 67

⁴²² *ídem.*

los españoles en América, decían Cortés y sus soldados que Santiago mismo, otro divino guerrero, luchaba junto a ellos para darles la victoria⁴²³

Sobre dichas razones resulta lógica una visión en la que se pondere a “las Indias como la tierra prometida del Nuevo Israel y a España como cuna de un nuevo pueblo mesiánico”⁴²⁴.

Weiner recuerda todas las victorias militares que ya había tenido España al tiempo de composición de *La Numancia* (“1521: México, 1527, saco de Roma, 1532, El Perú, 1557, sitio de Roma, 1567-73, victorias en los Países bajos, 1569 las Alpujarras, 1571 Lepanto y después de 1580 la unión con Portugal”⁴²⁵) y plantea la posibilidad de que Cervantes verdaderamente hubiera creído que España tuviera tal misión providencialista. Ahora bien, independientemente de que el autor de *La Numancia* hubiera tenido a consideración tal ideología, lo cierto es que las circunstancias políticas de la España de Cervantes propician la creencia de que, en efecto, se tratara de un pueblo tocado, elegido por la divinidad para establecer su orden y llevar la palabra a todos los rincones del mundo. La propia expansión del impero y sus importantes victorias militares estarían abonando a dicha lógica y, a grandes rasgos, bajo dicha creencia, cualquier acto por parte del pueblo escogido sería considerado como impartición de justicia divina.

Llegados a este punto viene al caso la afirmación de Adrian Hastings que asentaba al cristianismo como un modelador de naciones⁴²⁶. En este caso, puede decirse que funge también a modo de modelador de imperios, circunstancia que podría verificarse en tanto el estado imperial de Carlos V creó en su momento “una gran unidad cristiana” frente al islam y al protestantismo en pro de mantener intacta la *Universitas christiana* católica⁴²⁷.

Recordemos que durante los siglos XV y XVI entre la nobleza que combatía a los musulmanes en la península ibérica y el Mediterráneo, se mantuvo vigente “el ideal caballeresco y la idea según la cual eran auténticos soldados de Dios que combatían en favor de la verdadera religión y su expansión por el mundo”⁴²⁸. De esta manera, un simple soldado podía pasar a ser, tras un ritual ceremonial, un soldado de Cristo, es decir, “un *miles Christi*”⁴²⁹.

⁴²³ ZAVALA, Silvio *cit.* en WEINER, Jack. *ídem*.

⁴²⁴ HERRERO García *cit.* en WEINER, Jack. *ídem*.

⁴²⁵ *ibid.*: 68.

⁴²⁶ *Vid.* nota 377.

⁴²⁷ WEINER, Jack. *op. cit.*, pp. 68.

⁴²⁸ RÍOS SALOMA, Martín. “Los conquistadores y el ethos caballeresco”. *Noticonquista*. México-UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2019. s/p.

⁴²⁹ *ídem*.

Sobre este entendido, los propios conquistadores podían concebirse a sí mismos como auténticos *miles Christi* y justificar así su incursión y proceder en tierras americanas:

Cuando los soldados castellanos desembarcaron en las costas del golfo de México y penetraron en el territorio mesoamericano fue sencillo sustituir a los musulmanes por los indígenas - considerados paganos desde el primer momento y, por lo tanto, sujetos de cristianización- y considerar la conquista de sus tierras y ciudades como una continuación de la *dilatatio christianitatis*, es decir, una expansión de la cristiandad⁴³⁰

En resumen, se quiera o no, hay en la tragedia cervantina elementos alusivos que remiten no sólo a una clara prefiguración cristiana en las acciones y experiencias de los personajes, sino también a una justificante providencial que sitúan a los coetáneos de Cervantes como descendientes de unos gloriosos numantinos y como un pueblo particularmente privilegiado por el favor de Dios. Es gracias a la doble temporalidad, que se hace patente en la profecía del Duero, que el espectador se vuelve capaz de participar plenamente de esta visión y, por tanto, de asumir como colectividad un pasado glorioso potencialmente útil para la construcción del futuro.

⁴³⁰ *ídem.*

3.3 El sacrificio y la derrota transformada

Dentro del modelo teórico de religiosidad al que se apela en este trabajo, la acción del sacrificio se presenta no sólo como la manifestación más importante del componente conductual, sino también como sostén de la tensión dramática y parte culminante de la misma obra que aquí se analiza.

Como se ha mencionado ya en el apartado 3.1, dentro de la tragedia cervantina el sacrificio se presenta en dos dimensiones que, si bien se encuentran claramente diferenciadas en cuanto a planos de representación y operatividad, constituyen en su conjunto visiones escalonadas del mismo aspecto argumental de fondo. La primera se presenta en calidad de rito sagrado y consiste en el ofrecimiento de un carnero a Júpiter. La segunda se da en calidad de autosacrificio y consiste en el suicidio colectivo que, en nombre del honor, comete el pueblo de Numancia.

Si bien estamos habituados a ver en el sacrificio un componente de violencia y a equipararlo con asesinato, el término en sí mismo implica, además, ceremonia, sacralidad y renuncia.

De acuerdo con René Girard, el sacrificio básicamente se presenta de dos maneras opuestas: “a veces como una «cosa muy santa» de la que no es posible abstenerse sin grave negligencia”⁴³¹, y otras veces, al contrario, “como una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves”⁴³². Lo cierto es que, para empezar, todo acto de sacrificio involucra necesariamente una víctima y un victimario; de donde se sigue que el victimario es una especie de solicitante de la divinidad y la víctima que éste ofrenda, un vehículo para comulgar que posee un valor especial. Así, pues, por medio de este ritual el solicitante realiza no sólo una petición como tal, sino que se ve en la necesidad de desprenderse de alguna posesión de especial valía, esto con el fin de que su solicitud tenga mejor efecto. Sobre esta naturaleza del sacrificio, Roger Caillois expone:

Son otras tantas gracias que el individuo o el Estado deben obtener de los dioses, de los poderes personales o impersonales de quienes se supone que depende el orden del mundo. Entonces, el solicitante, para obligarlos a que se las concedan, no imagina nada mejor que anticiparse y hacerles un don, un *sacrificio*, es decir, *consagrando*, introduciendo a expensas propias en el dominio de lo sagrado algo que le pertenece y que abandona o algo de que disponía libremente renunciando a sus derechos sobre ello. Así, lo sagrado, que no puede rechazar ese obsequio usurario, se convierte en

⁴³¹ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983. pp. 9.

⁴³² *ídem*.

deudor del donante, queda comprometido por lo que recibe y para no quedarse atrás debe conceder lo que se le pide: ventaja material, virtud, o indulto del castigo.⁴³³

En su acepción más básica el sacrificio consiste en una ofrenda a la divinidad en señal ya sea de homenaje o de expiación. De cualquier manera, hay que entender que, en la práctica y por lo general, el acto de sacrificio apela al restablecimiento de un orden previamente perdido, es decir, implica una finalidad más o menos concreta. El caso de *La Numancia* no es la excepción. Debido a su situación de incertidumbre y desesperación, los numantinos consideran que “se haga a Júpiter solene sacrificio” (II, vv. 633-634) en tanto cabe en ello la posibilidad de recibir algún favor. Y su situación no es para menos. Uno de los numantinos lo señala expresamente: “quizá con esto mudará de intento/ el hado esquivo y nos dará contento (II, vv.639-640). Ahora bien, independientemente que así sea, es decir, que la divinidad conceda la petición –sea ésta el simple favor de la videncia o bien el total cambio de suerte–, el sacrificio reclama invariablemente el desprendimiento de alguna posesión por parte del solicitante, tanto mejor si ésta es de especial valía para quien se desprende de ella.

En la conocida precariedad de los numantinos, ya mermados en fuerza y paciencia por el hambre, ¿qué de valor podrían ofrecer a la divinidad? ¿Qué es lo más valioso que podrían tener en dichas circunstancias? Lo más valioso que podrían tener en tales circunstancias, antes que sus propias vidas, sería, en todo caso, algo de alimento.

Un aspecto que la crítica pasa por alto en *La Numancia* de Cervantes (a excepción quizá de Jesús G. Maestro, quien observa la aparente incongruencia) es la lógica de este proceder; es decir: ¿por qué, si están muriendo de hambre, los numantinos ofrecen un carnero en sacrificio en vez de usarlo como comida? Resultaría incongruente que un pueblo ajeno a la religión (como califica Maestro a los numantinos) ofrezca a los dioses un carnero entero mientras están muriendo de hambre. Esta lógica particular, ¿no estaría apuntando –más bien– hacia un tácito respeto hacia la divinidad? En todo caso, lo cierto es que esta ofrenda del carnero parece indicarnos que existe, entre los solicitantes, una intencionalidad de quedar bien con los dioses Júpiter y Plutón. Antes de pensar en solucionar el problema que representa la inmediatez de su hambre, los numantinos cuidan que el protocolo de comunicación con lo sagrado cumpla con los requisitos necesarios para que el sacrificio tenga un efecto exitoso. ¿Cómo se explica, si no, que, en tal situación de hambre y penuria, los numantinos, en vez de tenerlo a bien como

⁴³³ CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Juan José Domenchina (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1942. 1ª. reimpresión 1984. pp. 22.

alimento, sacrifiquen a Júpiter ese carnero? La lógica subyacente a este proceder apunta a la conciencia de lo profano y efímero que resultaría la saciedad de su hambre en contraste con la eternidad de la noción de lo sagrado. ¿Cómo explicar este hecho, aparentemente fuera de lógica, si no es a partir del componente de religiosidad? En suma, con esto se constataría que los personajes numantinos tienen en tal consideración a los dioses que prefieren ofrecer su carnero entero en sacrificio antes de saciar con él su hambre, que no es poca. De lo que se deduce que en esta lógica hay implícita una búsqueda de la trascendencia por sobre la preservación de la vida misma.

Todo renunciamiento conlleva su contraparte. Si bien pudiera parecer que los numantinos se pierden de alimento, en realidad estarían generando la más ventajosa de las inversiones posibles en ese momento, puesto que eso que desdeñan en lo profano, lo pretenden recobrar en lo sagrado. Del mismo modo, señala Caillois, “la víctima ofrecida, inmolada, representa en el sacrificio una restricción que nos imponemos esperando cierta munificencia”⁴³⁴.

Sobre este entendido, cabe subrayar que el papel de la víctima cobra relevancia en tanto se descubre su verdadero carácter. Es decir, a la víctima se le atribuye un carácter de sacralidad, de lo contrario no sería dada en sacrificio. Asimismo, a la postre se considera sagrada precisamente porque ha sido sacrificada. Hubert y Mauss, en su *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, refieren este carácter sagrado de la víctima en relación con la violencia y a través de la ambivalencia recién aludida: “Es criminal matar a la víctima porque es sagrada, pero la víctima no sería sagrada si no se le matara”⁴³⁵.

Si bien objetivamente hablando el sacrificio no siempre implica asesinato y violencia, es común que, a priori, así se le perciba, incluyendo ciertos rasgos y elementos prototípicos que han fijado dicha idea. A partir del cristianismo, por ejemplo, es más usual aún que se relacione al cordero como el objeto de sacrificio por antonomasia. De acuerdo con René Girard, en los “sistemas típicamente rituales que nos resultan algo familiares”; es decir, los relativos al universo judaico y a la Antigüedad clásica, “las víctimas son casi siempre unos animales”⁴³⁶. Pero también existen “otros sistemas rituales que sustituyen con otros seres humanos los seres humanos amenazados por la violencia”⁴³⁷. Para explicar dicha sustitución sacrificial, Girard

⁴³⁴ “También nos infligimos una tortura para *pagar* por adelantado la dicha que imploramos”. Vid. CAILLOIS, Roger. *op. cit.*, pp. 23.

⁴³⁵ GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983. pp. 9.

⁴³⁶ *ibid.*: 17.

⁴³⁷ *idem.*

ofrece algunos ejemplos que resultan interesantes, entre ellos el mito griego de Medea, la cual, tras ser dejada por Jasón, mata a sus propios hijos por no poder vengarse de aquél:

Medea sustituye con sus propios hijos el auténtico objeto de su odio, que queda fuera de su alcance [...] La acción de Medea es al infanticidio ritual lo que la matanza de los rebaños, en el mito de Ajax, es al sacrificio animal. Medea prepara la muerte de sus hijos de la misma manera que un sacerdote prepara un sacrificio. Antes de la inmolación, lanza la advertencia ritual exigida por la costumbre; conmina a alejarse a todos aquellos cuya presencia podría comprometer el éxito de la ceremonia [...] Medea, al igual que Ajax, nos devuelve a la verdad más elemental de la violencia. Cuando no es satisfecha, la violencia sigue almacenándose hasta el momento en que desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos.⁴³⁸

Si nos remitimos a las acciones de *La Numancia*, este ejemplo referido por Girard encuentra su correspondencia más directa en el personaje de Teógenes, quien, independientemente de las razones de fondo ya analizadas, también prepara a conciencia y hace efectiva la muerte para sus hijos y su mujer. La única diferencia entre ambos casos de asesinato es el móvil de fondo. Medea lo hace dolida y a modo de venganza, Teógenes se ve orillado a hacerlo a modo de extrema salvaguarda en nombre de una causa mayor: el honor de todo un pueblo. Y es que, a ciencia cierta, el ejemplo de Girard encuentra eco en el desenlace de todos y cada uno de los numantinos, cada vez que en su colectividad hacen los preparativos necesarios para quemar sus pertenencias en la hoguera y para morir y ayudarse a morir unos a otros antes de ser botín del enemigo. El pueblo de Numancia, entre otras cosas, es presa de una violencia “no satisfecha” que naturalmente habría tenido que descargarse con los romanos; pero en tanto no fue así, su propio suicidio responde a una sustitución sacrificial.

Si bien en una primera instancia los numantinos fungen como mediadores de lo profano y lo sagrado, sacrificando el carnero como víctima sagrada que se ofrece a Júpiter, al final de la obra tendrán un doble rol: fungirán tanto de mediadores como de víctimas. Serán al mismo tiempo lo profano que media con la divinidad y lo sagrado que se da como ofrenda. Primero sacrifican al carnero para luego ser ellos mismos el carnero sacrificado.

Idealmente, mediante el ritual de sacrificio, el solicitante se estaría haciendo “acreedor” y así “espera que las potencias le paguen, colmando sus votos, la deuda que han contraído con él”⁴³⁹, de tal forma que se restablezca el equilibrio que el rito busca en el fondo de su realización. Pero, ¿por qué en la lógica sacrificial de *La Numancia* las cosas no parecen percibirse

⁴³⁸ *ídem.*

⁴³⁹ CAILLOIS, Roger. *op. cit.*, pp. 22.

exactamente de esta manera? Llegados a este punto vale la pena volver un poco sobre dicho particular.

De inicio, poco antes de que salgan a escena los sacerdotes con el carnero “grande y coronado de oliva o yedra y otras flores” (II, v. 788), Leoncio expresa a su amigo Marandro la posibilidad de que Júpiter pueda mostrar al pueblo numantino algún camino por donde quede libre de los romanos. He aquí referido lo que, en un primer momento, esperan de dicho sacrificio.

Quizá por ocultas vías
se ordena nuestro provecho:
 que Júpiter soberano
nos descubrirá camino,
por do el pueblo numantino
quede libre del romano,
[...]
 que, para tener propicio
al gran Júpiter Tonante,
hoy Numancia, en este instante,
le quiere hacer sacrificio.
Ya el pueblo viene y se muestra
con las víctimas e incienso.
¡Oh, Júpiter, Padre inmenso,
mira la miseria nuestra!
(II, vv. 771-776 y vv. 781-788)

Con estos versos se constata no sólo la fe que tienen en que Júpiter descubra alguna salida a su problema; sino, además, se verifica el aprecio con el que se refieren a dicha deidad, a la cual Leoncio llama «Padre inmenso».

A continuación, tiene lugar la aparición de los sacerdotes que dispondrán el espacio en escena para que, antes del sacrificio en sí, se les revelen unos augurios, principalmente a través de la observación de las aves que pelean con unas águilas que las rodean. Esta señal en particular resulta clara cuando uno de los sacerdotes se pregunta: “¿águilas imperiales vencedoras?” (II, v. 856).

Ahora bien, a pesar de que las águilas que han visto los sacerdotes son “de gran mal anunciadoras” (II, v. 859), el Sacerdote I^o no desiste de la intención original y expresa: “Con todo, el sacrificio hacer pretendo/de esta inocente víctima, guardada/para aplacar al dios del rostro horrendo” (II, vv. 861-863).

Con estas últimas palabras no sólo se constata la cualidad de la víctima exigida por el rito (una víctima inocente), sino que se pone de manifiesto –como señala Baras Escolá– una metáfora que alude al pueblo mismo⁴⁴⁰. Desde este punto ya se prefigura el autosacrificio de Numancia que se hará patente hacia el final de la obra. Enseguida el sacerdote llama a Plutón y poco después, tras encajar el cuchillo en la víctima, hará su aparición lo que se infiere es un emisario del dios: sale un demonio “hasta el medio cuerpo” por la escotilla y arrebató el carnero al sacerdote, en lo que podría considerarse, a ojos del público, una acción violenta y contraria al buen presentimiento.

Al término de toda esta secuencia del sacrificio, los sacerdotes, así como los testigos del ritual, quedan con la percepción de que todo lo que han recibido no han sido sino señales “fieras”; es decir, señales adversas que estarían presagiando un final desafortunado para Numancia. De cualquier manera, estas señales no son tomadas como una respuesta definitiva de la divinidad, puesto que aún falta que Marquino resucite al Cuerpo que dará por voz propia el veredicto que realmente esperan.

Ahora bien, llegados a este punto, caben dos cuestionamientos. En primer lugar, ¿a quién va dirigido realmente el sacrificio? Es decir, en tanto es el demonio quien arrebató el carnero, pareciera incluso que lo está recibiendo y que el destinatario de dicho sacrificio es Plutón y no Júpiter. Si bien se sabe de cierto que va destinado a Júpiter, entonces cabe la posibilidad de que en realidad dicho demonio esté arruinándolo. En todo caso, ¿funge Plutón, y su emisario el demonio, como heraldo del propio Júpiter, o más bien ambos dioses forman parte de una instancia mayor que los engloba y a la que verdaderamente se dirige el sacrificio? En segundo lugar: ¿qué es lo que el pueblo de Numancia obtiene de tal sacrificio? ¿En realidad les sirve de algo todo ese ritual sumamente preparado y cuidado hasta los mínimos detalles? En este sentido, de las pocas cosas que podrían sacarse en claro es el breve informe del futuro, las últimas palabras del Cuerpo resucitado:

que de Numancia puedo asegurarte,
la cual acabará a las mismas manos
de los que son a ella más cercanos,
No llevarán romanos la victoria
de la fuerte Numancia ni ella menos
tendrá del enemigo triunfo o gloria,
amigos y enemigos siendo buenos.

⁴⁴⁰ “Tan *inocente víctima* representa al pueblo, sin dejar de recordar la misa; *el dios*: ‘al dios’. Entre los católicos, oraciones con igual fin se dirigen a Dios”. BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.) en CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia. op. cit.*

No entiendas que de paz habrá memoria
que rabia alberga en sus contrarios senos;
el amigo cuchillo el homicida
de Numancia será, y será su vida.
(II, vv. 1070-1080)

Si estas palabras son lo mejor que obtienen los numantinos a cambio del sacrificio, cabe preguntarse si las toman como una videncia del futuro o bien como sugerencias o instrucciones susceptibles de llevarse a cabo. Si bien ninguna de las dos puede descartarse por completo, el *ethos* del sacrificio, que subyace prácticamente a toda la obra, nos lleva a tomar esta información como una profecía más que adelanta al espectador un poco de ese final que de antemano conoce por ser de índole histórica la tragedia. Además, esta sentencia por parte del Cuerpo cobra especial relevancia en tanto es el elemento que conecta de cierto el ámbito de lo sagrado con el ámbito de lo profano y lo pone de relieve a ojos del público. Es decir, si en algún momento el espectador ha dudado de que dichos rituales puedan ser mera prestidigitación, el efecto de la resurrección da credibilidad al poder que esos rituales evocan y cobra sentido todo el esfuerzo que hacen sacerdotes y hechicero para obtener algo en claro de ello.

Si nos atenemos a que esta sentencia del Cuerpo resucitado constituye la respuesta o el pago de la divinidad por la ofrenda que se le ha hecho, podríamos considerar que Júpiter no gustó del sacrificio y por ende no quiso prestar auxilio ni mostrar una salida al apuro del pueblo numantino; o simplemente no quiso hacerlo. En todo caso, no habría una voluntad operante por parte de la divinidad que incida en el desarrollo de las acciones. Pero si consideramos que el pago de este sacrificio consiste precisamente en que su hazaña quede guardada en la memoria de los hombres, entonces el dios no sólo habría sido complaciente para con la causa numantina, sino que esta voluntad divina resultaría operante en la obra en tanto estaría determinando prolépticamente la gloria de Numancia. Esto último es algo que no queda claro en la obra y no hay manera de saberlo de cierto; la explicación más satisfactoria en este sentido se hallaría en la profecía del Duero, que sitúa a la España de Felipe II como la heredera o beneficiaria de dicha ayuda divina.

De cualquier manera, lo que sí queda claro es que tanto el tema del sacrificio como el de la resurrección se encuentran íntimamente ligados en *La Numancia*, y ambos fungen en su vinculación como tópicos fundamentales del cristianismo. La clave de la victoria numantina, si es que puede hablarse de tal cosa en función de una «derrotada transformada», la constituye “el cuchillo amigo” que será el homicida de Numancia, al mismo tiempo que “su vida”. Ahora

bien, ¿hay en estas palabras una promesa a largo plazo para los numantinos? ¿Es eso lo mejor que tienen a cambio por el sacrificio que han hecho?

Si ponemos atención hay en estos versos una visión escalonada o, mejor dicho, una puesta en abismo del mismo aspecto sacrificial: el sacrificio de un carnero del cual obtienen una profecía que les habla del sacrificio (de un carnero que es Numancia) como solución. Quizá, después de todo, el sacrificio no fue del todo estéril para sus fines; el único inconveniente sería que la victoria que el sacrificio les ha concedido no se halla en lo material, sino en lo inmaterial, en la memoria, y se consumaría más allá de su tiempo, sólo en el tiempo al que alude el Duero en su profecía.

Desde esta perspectiva, el secreto de la trascendencia se situaría, a priori, en la vinculación del sacrificio del carnero con la resurrección del cuerpo: *sacrificio-resurrección*, tópicos pilares del cristianismo, hilados lógicamente de acuerdo con esta doctrina y enlazados, asimismo, con la memoria. Recordemos que en este dogma el tema de la memoria también se halla presente; el cristianismo en sí mismo celebra la memoria de la pasión y muerte de Jesús y, de hecho, algunos teólogos “defienden que la forma que tiene Dios de resucitar a los muertos es «guardándolos en su memoria»”⁴⁴¹.

Sacrificio cristiano: la derrota transformada

Toda vez que se alude a un contexto sacrificial, puede hablarse de una mediación entre el ámbito de lo sagrado y el de lo profano. Esta mediación se lleva a cabo por el solicitante o sacrificador y busca, como intención ulterior, el restablecimiento de un orden perdido. En *La Numancia* de Cervantes se verifica esta noción de sacralidad contrapuesta a lo profano en tanto que a la lógica de las acciones y, sobre todo, a la del propio desenlace, subyace un *ethos* del sacrificio que encuentra su mejor símil en la estética del sacrificio cristiano.

El símil es claro, en primer lugar, los numantinos sacrifican a su carnero y como resulta obtienen la resurrección de un cuerpo que les da una profecía. En segundo lugar, los numantinos se sacrifican a sí mismos y como resulta obtienen la gloria eterna, una resurrección de Numancia ahora como semilla y memoria de la España imperial de Felipe II. En este sentido podríamos hablar no sólo de una clara prefiguración cristiana, sino también de una «poética del sacrificio»

⁴⁴¹ FRAIJÓ, Manuel. “¿Religión sin Dios? XXI Conferencias Aranguren”. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*. 47, julio-diciembre, (2012). pp. 383.

que subyace a esta obra de Cervantes y que contrapone conceptos tales como lo profano y lo sagrado o, si se quiere, la gloria humana y la gloria celestial. Básicamente, lo que los numantinos de Cervantes pierden en el ámbito de lo material y profano, lo ganan en el ámbito de lo inmaterial y sagrado, pues, de una u otra manera, su pérdida material se ve restituida en lo trascendente.

Si bien el objetivo aquí no es ahondar en esta aludida poética del sacrificio, interesa recalcar que, si en *La Numancia* es posible una exaltación al valor y heroísmo, lo es siempre que la derrota que sufre a manos del sitio romano es susceptible de transformarse en victoria apelando a un criterio ético. Y esto se verifica no sólo con el reconocimiento que Cipión hace ante la acción final de Variato, expresando que dicha caída ha derribado sus victorias, sino desde la misma profecía del Duero, que se vale de la doble temporalidad propia del teatro histórico para que el espectador construya su propia lógica, no sólo en el aspecto temporal, sino en la ética y estética del transcurrir de las acciones. Naturalmente, el espectador tendrá que decodificar cómo es que a través de un sacrificio deviene una victoria.

Hay que notar que, si puede hablarse de un triunfo de Numancia, éste sólo estaría auspiciado por el ámbito de lo inmaterial: la fama, la memoria, la trascendencia. La obra misma finaliza con un discurso de la figura alegórica de la Fama que apela a esa “fuerza no vencida” (IV, v. 2445) de Numancia; a la memoria que guardará en el tiempo la hazaña de Variato y de Numancia, así como al “feliz remate” de la historia:

Hallo sola en Numancia todo cuanto
debe con justo título cantarse
y lo que puede dar materia al canto
para poder mil siglos ocuparse:
la fuerza no vencida, el valor tanto,
dino de en prosa y verso celebrarse.
Mas, pues de esto se encarga mi memoria,
dese feliz remate a nuestra historia.
(IV, vv. 2441-2448)

Es importante notar este calificativo de “feliz” que la Fama otorga al final de la historia, pues resulta aparentemente contradictorio, como bien observa Baras Escolá en su anotación. Esto podría explicarse apelando a la particular división de la tragedia en la que el Pinciano daba cabida a tragedias moratas de final feliz⁴⁴²; o bien aceptando, como señala Baras Escolá, que Cervantes estaría reproduciendo el desenlace de Cueva a cargo del último personaje, notando

⁴⁴² Vid. Nota al pie núm. 69 de este trabajo.

además, “que en el cristianismo no es posible la tragedia”⁴⁴³. Asimismo, hay quien, como Frederick de Armas, reflexiona acerca de este particular “final feliz”⁴⁴⁴, cuestionando si se trata realmente de un final que corresponda al género trágico y, por ende, cuestionando la figura del protagonista o héroe trágico y la filiación genérica de la obra, como ya se vio en el capítulo 2 de este trabajo. En todo caso, aquí se apela a que dicha mención del final feliz, independientemente de cualquier implicación preceptiva que pueda suscitar, estaría contribuyendo simplemente a hacer más notoria esta derrota transformada; condición que se enfatiza en los versos ya aludidos en los que Cipión reconoce a Variato: “¡Tú con esta caída levantaste/tu fama y mis victorias derribaste” (IV, vv. 2047-2048). Sobre este particular cabe mencionar uno de los tres «temas melódicos» que Casaldueiro ha señalado como medios a través de los cuales se da a entender la armazón lógica y el sentimiento lírico de la obra: nos referimos al «tema muerte-vida», el cual estaría acentuando “la unicidad del sentido pagano-cristiano de la tragedia en sus dos elementos: caída y levantamiento”⁴⁴⁵.

De entre los temas principales de la obra a los que apela Casaldueiro, *hambre, triste y muerte-vida*, este último en especial logra poner de manifiesto el paradigma de la derrota transformada en victoria cada vez que propicia y encuentra una interpretación cristiana en la imagen de los numantinos vencidos. Sólo con el sacrificio de estos, la obra alcanza y justifica su intencionalidad última, aludir plenamente a la trascendencia; por ende, la derrota numantina se transforma en victoria siempre que sirve de lección y “prefiguración en el sentido cristiano del valor de la España vencedora de Cervantes”⁴⁴⁶. Todo el discurso final de la Fama apunta a esta clave y refuerza la perspectiva del pueblo elegido; esto es, la imagen de los españoles del siglo XVI como herederos de aquellos numantinos históricos:

Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que en los siglos venideros
tendrán los hijos de la fuerte España,

⁴⁴³ “aunque feliz parezca contradictorio. Cervantes reproduce el desenlace de Cueva, a cargo del último personaje. Se ha apuntado que en el cristianismo no es posible la tragedia: todo caso individual se inscribirá en la *comedia divina*”.

⁴⁴⁴ The Spaniards have not been defeated; the end is not tragic. Fame appears. Warning of “la fuerza no vencida” (I, 2445) of Numancia, she states; “Dese feliz remate a nuestra historia” (I, 2448). This is certainly not the lament of tragedy but a stated happy ending. This conclusion leads us to the obvious question: Is there a lament in *La Numancia*? Yes, there is, but it is Escipión’s. He has failed to achieve a victory. Witnessing the suicide of Variato, the Roman general states: “Tú con esta caída levantaste /tu fama y mis victorias derribaste”. *Vid.* ARMAS, Frederic A. de. *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴⁴⁵ CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. 2ª. edición. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1974. pp. 282.

⁴⁴⁶ *ídem*.

hijos de tales padres herederos.
(IV, vv. 2433-2436)

Si ponemos atención, este tópico muerte-vida o caída-levantamiento se encuentra sumamente relacionado con una visión que encuentra en la metáfora de verticalidad una estética que, entre otras cosas, pone en vinculación el ámbito de lo divino con el ámbito de lo mortal y logra invertir las posiciones de poder de los contendientes. En este punto cabe recordar la secuencia que representa el sacrificio del carnero.

Al final de este sacrificio los personajes numantinos no quedan muy esperanzados e incluso dan a menospreciar todos los agüeros. El propio Leoncio –quien inicialmente había confiado que Júpiter, como «Padre inmenso», podría mostrarles un camino para salir de su problema–, ahora, que el ritual ha finalizado, menosprecia todo y lo tilda de “diabólicas invenciones”, denotando cierto resentimiento y angustia por no haber recibido buenas señales ni una predicción favorecedora:

¡Que todas son ilusiones,
quimeras y fantasías,
aguëros y hechicerías,
diabólicas invenciones!
(II, vv. 1097-1000)

En su expresión se aprecia no tanto una contradicción en cuanto a su creencia inicial, sino más bien la desesperanzadora actitud ante las funestas señales. Pretende no tomarlas como verdad pues implica derrotarse sin haber intentado nada, y él, Leoncio, es un guerrero, y para un guerrero celtíbero no habría nada más vergonzoso que morir sin combatir. Por otra parte, el hechicero Marquino toma tan en serio las señales que no espera a que dichas predicciones lleguen a cumplirse, y desde el término del ritual decide suicidarse arrojándose en la sepultura, en un acto que tendría como fin darle gravedad a la profecía, o sea, enfatizar una «irreversibilidad del hecho trágico»⁴⁴⁷. Por ello, el personaje Milvio expresa su asombro en un tono tan serio:

Nunca Marquino hiciera
desatino tan extraño
si nuestro futuro daño
como presente no viera
(II, vv. 1105-1008)

⁴⁴⁷ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 181.

La caída de Marquino a su tumba es, de alguna manera, un adelanto de la final caída de Variato. Y toda la mención del cielo y de los dioses como voluntades que se encuentran por encima de la voluntad y el sufrimiento humanos, constituye, asimismo, un adelanto de la consagración de dicho pueblo que cae en un primer momento, pero sólo para erigirse en la gloria divina al final de la historia.

Ahora bien, ¿gracias a quién o a qué obtienen esa consagración, esa gloria celestial o fama divina? O, si se quiere, ¿qué instancia les concede a los numantinos la gracia de ser salvos en la memoria de Dios? ¿Es realmente Júpiter o es algo más allá de Júpiter que identifican con el cielo? Al respecto cabe notar la vinculación que guarda el sacrificio con el cielo metafóricamente cristiano al que nos hemos referido en el capítulo anterior. Recordemos que una vez que sale el demonio para arrebatarse el carnero, los numantinos lo toman como el más insano de los prodigios e incluso «Uno del pueblo» exclama: “En fin, dado han los **cielos** la sentencia/ de nuestro fin amargo y miserable” (II, vv. 897-898)⁴⁴⁸.

De esto pudiera deducirse una identificación de los dioses con el cielo o los cielos, siempre que tal instancia los incluya como participantes o ejecutores de su voluntad; o incluso cabría pensar, sin más, en una completa equivalencia. En cualquiera de los casos, la sola mención del cielo remite, siempre que se hace, a una metáfora de verticalidad y a una figuración cristiana. Y en tanto guarda cercanía con el sacrificio mismo, dicha figuración se enfatiza; más aún cuando se incluye el elemento de la resurrección. Recordemos que sólo después de que el demonio arrebatase el carnero, Marquino es capaz de resucitar el cuerpo apelando al favor de Plutón. Pero hasta para llevar a cabo dicha resurrección hay condiciones bien específicas. Esto se deduce a partir del cuestionamiento que Marquino hace a Milvio:

En fin, ¿qué dices que ninguna herida
le cortó el hilo del vital aliento,
ni fue cáncer ni llaga su homicida?
Esto te digo porque al cuento
de mi saber que esté este cuerpo entero
organizado todo y en su asiento
(II, vv. 948-953)

Marquino pretende asegurarse que el cuerpo que resucitará estará íntegro, libre de profanaciones, con el fin –se infiere– de que el alma que vuelve para ocuparlo temporalmente,

⁴⁴⁸ Como se ha señalado en apartados anteriores, las negritas resaltando la palabra **cielo** son exclusivas de este trabajo. *ídem*.

pueda ejercer a placer su voluntad y brinde el mensaje que se le pide de la mejor manera posible. Cabe mencionar, además, que este pasaje de la obra nos resulta especialmente interesante en tanto recuerda una observación antropológica que hiciera Jimeno Martínez acerca de los rituales de enterramiento en la Numancia histórica. Según estudios del arqueólogo, en el análisis de dichos rituales puede observarse la apreciación y vinculación reales que habrían tenido en el mundo celtíbero conceptos tales como el cielo y la muerte:

Conocemos dos rituales de enterramiento en el mundo celtibérico, [que] nos ha transmitido Eliano, nos dice: dan sepultura en el fuego a los que mueren de enfermedad, mas, los que pierden la vida en la guerra los arrojan a los buitres, que estiman animales sagrados. Este último ritual se puede entender si tenemos en cuenta que el mundo celtibérico, al igual que nosotros, sitúa el mundo de los dioses en la parte superior y el mundo de los humanos en la inferior, por tanto, lo que comunica esos dos mundos es el aire. Son por tanto las aves las que pueden hacer de intermediarias entre el mundo de los humanos y el mundo de los dioses, y qué mejor que el buitre, que, al mismo tiempo que coge la tira de carne, eleva el espíritu directamente a la deidad.⁴⁴⁹

Si bien claves históricas como éstas puedan ser útiles para una recreación e interpretación contemporánea de *La Numancia*, lo cierto es que el público coetáneo de Cervantes tuvo a bien, seguramente, una interpretación que involucrara referentes de su tiempo; es decir, los conflictos de su época y la visión religiosa de su época, por lo que los dioses paganos que se mencionan en vinculación con el ritual de sacrificio habrían sido alusivos a la propia doctrina en la que ellos creían, ya sea en forma de analogía básica (Júpiter como Dios y Plutón como el Diablo) o bien a modo de una contraposición como la que propone Jack Weiner: “Dios –diría Cervantes– no podría ver con buenos ojos las ceremonias y creencias paganas que se presentan en este drama”⁴⁵⁰. En este sentido, Dios no habría intercedido por la vida de los numantinos por tratarse de un pueblo pagano, en cambio, les habría concedido cabida en la gloria celestial en tanto sus acciones sacrificiales implicaran una conversión al cristianismo.

No hay que perder de vista el hecho de que estos dioses que se vinculan a los rituales numantinos no son sino los propios dioses del panteón romano. Es decir, se trata de los mismos dioses del ejército invasor. ¿Por qué Numancia habría que acudir en busca de ayuda con los dioses de su enemigo? ¿Se trata acaso de una incongruencia, un error histórico o es simplemente una forma de aludir a cualquier divinidad innombrada en tiempos previos al cristianismo? O, incluso, ¿no sería una forma de criticar la carencia de dioses propios y benevolentes por parte

⁴⁴⁹ *La aventura del saber*. “El túnel del tiempo. Numancia” [reportaje] Salvador Gómez Valdés (dir.). Narra: Jimeno Martínez, Alfredo. (39:53 min): son., col. Madrid: Rtve.es, 2014

⁴⁵⁰ WEINER, Jack. *op. cit.*, pp. 66.

de los numantinos y, por ende, una forma de aludir al germen de su conversión cristiana? Sobre este particular Jesús G. Maestro ha comentado:

Las alusiones a la mitología romana que Cervantes pone en boca de los numantinos, han sido consideradas por algunos estudiosos (Schevill, y Bonilla, Marrast, Hermenegildo...) como un error histórico, o incluso poético; al margen de consideraciones de este tipo (Shivers), toda referencia a la mitología antigua como sistema de valores puede entenderse como la subordinación a un orden moral trascendente que, si bien no se presenta como católico, no por ello deja de ser inmutable en su constitución, y en todo caso siempre ofrece sugerentes posibilidades de evasión, sobre todo en una época dominada por la contrarreforma religiosa.⁴⁵¹

En cualquier caso, la obra apela de cierto a la intervención de Júpiter y Plutón, dioses del panteón romano, para que den vaticinio o veredicto sobre el destino de Numancia. Ahora bien, a pesar de la aparente incongruencia histórica, aquí, de una u otra manera, interviene de lleno un factor que da nociones de una religiosidad latente. Por consiguiente, podemos pensar que la mención del panteón romano se trata de una mera adecuación temática destinada a conciliar la referencia a un sentimiento de religiosidad en un contexto histórico-religioso muy lejano y totalmente ajeno al espectador. Se trataría, en suma, de un recurso dramático que estaría valiéndose de estos dioses romanos sólo en la medida en que sirven como epítetos del comportamiento religioso (componente conductual del modelo teórico de religiosidad). Asimismo, no podemos pasar por alto la reflexión que Ramón Bravo hace sobre el supuesto anacronismo.

Si tuviéramos que resaltar un aspecto de la utilización de la materia clásica que brille por encima de los demás en la producción dramática cervantina, este sería sin duda el de la perfecta adecuación de las referencias a la temática y el tipo de texto en el que se insertan [...] el supuesto anacronismo de las menciones a Júpiter y otras deidades en *La Numancia*, y que ha puesto de relieve la crítica, sitúan la tragedia en un territorio más dramático si cabe, pues la diferencia entre situar un territorio enemigo, no conquistado, y la de someter a un pueblo que ya había adquirido las leyes y los dioses de los romanos, se nos antoja crucial, fuera o no históricamente cierta, ya que sí era verosímil.⁴⁵²

En cualquier caso, es cierto que, dentro de la tradición humanística, la materia clásica, los mitos grecolatinos son “connaturales”⁴⁵³ a la vida misma. En otras palabras, funcionan como una convención. Hay que recordar que el Humanismo, como tradición histórica y apoyo

⁴⁵¹ MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.* pp. 174.

⁴⁵² BRAVO Ramón, Francisco. Javier. “Aproximación a las fuentes clásicas grecolatinas en el teatro de Cervantes”. *Anuario de Estudios Cervantinos*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo Vol. 10, (2014) pp.54.

⁴⁵³ BARNÉS, A. *cit.* en BRAVO. *ídem*.

intelectual por antonomasia del Renacimiento, comprende, entre otras cosas, el rescate de la antigüedad clásica. Así pues, las referencias míticas como las halladas en *La Numancia* eran bastante comunes en la literatura española del siglo XVI y más allá de que puedan ser vistas como un anacronismo, fungen como recursos literarios convencionales en esa época.

En resumen, y a grandes rasgos, podemos decir que el tópico sacrificial se presenta en *La Numancia* como una visión escalonada, con una lógica consistente y (cual manifestación del componente conductual del modelo teórico de religiosidad) funge como elemento básico en la estructuración argumental de fondo. Es decir, funciona no sólo como una metáfora de la cristiandad en la *fábula*, sino también como una puerta de acceso a la trascendencia para los personajes de la obra en tanto se presenta en calidad de rito sagrado y en vinculación con el fenómeno de la resurrección: Numancia logra la fama eterna sólo en tanto hay sacrificio.

Apéndice

Comentario de una puesta en escena de *La Numancia* por parte de la Compañía Nacional de Teatro de México bajo la dirección de Juan Carrillo (2018)

De entre las obras de Cervantes, *La Numancia* ha sido quizá, una de la que más refundiciones y adaptaciones se han hecho. Independientemente de que esto pueda obedecer a su “especial disposición” frente a ciertas circunstancias políticas, como observa Maestro⁴⁵⁴, lo cierto es que la representación de esta tragedia ha sido especialmente recurrente y se mantiene hasta la actualidad.

El comentario que ahora nos ocupa tiene como objeto la puesta en escena que hiciera de *La Numancia* la Compañía Nacional de Teatro de México en coproducción con el Festival de Teatro Internacional Cervantino, durante la temporada del 9 al 17 de diciembre de 2017 y febrero de 2018. Se trata de una versión de Ignacio García que dirigió Juan Carrillo y que contó con la colaboración de Enrique Singer, como director artístico.⁴⁵⁵

Entre otros aspectos, cabe destacar el diseño de escenografía e iluminación, a cargo de Jesús Hernández; el diseño de vestuario, a cargo de Jerildy Bosch; la asesoría en movimiento, por Marco Antonio Silva; la dirección coral y composición musical por Juan Pablo Villa; el diseño del maquillaje, a cargo de Mario Zarazúa; el diseño de peluquería, por Maricela Estrada; el diseño sonoro, por Valeria Palomino; así como el verso y la composición musical, a cargo del mismo Ignacio García.

Esta versión que se comenta resulta especialmente interesante para este trabajo de tesis no sólo por tratarse de una puesta en escena contemporánea, sino por el hecho de que se renuncia

⁴⁵⁴ Se ofrece aquí una breve relatoría que hace Jesús G. Maestro acerca de algunas representaciones de *La Numancia* a lo largo del siglo XX y tendientes a una lectura politizada: “R. Alberti había estrenado en diciembre de 1937, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, una versión de la tragedia adaptada a la situación bélica del momento (Z.I. Plavkin, 1993): añade al texto original un prólogo en verso en el que intervienen Macus y Bucu, personajes de las antiguas farsas romanas, cuyo diálogo subraya el estado deplorable de las tropas de Escipión. También en 1937, Jean-Louis Barrault monta en París una versión francesa de la obra. Años después, en 1948, en la España de la posguerra mundial, F. Sánchez-Castañer realiza una adaptación de la *Numancia* que fue representada en el teatro romano de Sagunto. En cierto modo, se establece una similitud entre el cerco de la ciudad sitiada y el aislamiento internacional de la España franquista superviviente de la II Guerra Mundial. La representación de la tragedia se mantiene hasta nuestros días, y en cada puesta en escena se observa con frecuencia una estrecha relación entre el planteamiento de los hechos trágicos de la obra, tal como se conciben en el texto original, y la proyección de los mismos sobre determinadas referencias, más o menos dramáticas, del momento presente en puesta por M. Canseco en 1998, frente a la cual el receptor percibe los hechos en relación con problemas identificables con el nacionalismo emergente en los estados modernos”. MAESTRO, Jesús G. *La escena imaginaria. op. cit.*, pp. 38.

⁴⁵⁵ *Numancia, de Miguel de Cervantes Saavedra* [videgrabación] Juan Carrillo (dir.) México: Compañía Nacional de Teatro de México en Coproducción con Festival Internacional Cervantino, 2018. (WEB), (95 min.): son., col.

de antemano a cualquier exaltación patriótica para que la interpretación de la obra se enfoque, más bien, en el aspecto humano con todo lo que ello implica.

En palabras de Ignacio García, esta versión de *La Numancia* “bebe de Cervantes y trata de mantener intacta la esencia de sus ideas” aunque “amplificándolas con elementos intertextuales tomados de Séneca, de Cristóbal de Virués, de Francisco de Quevedo, de Jorge Luis Borges y de Emilio Prados”. Así pues, “con estos añadidos y algunas cribas” –dice García– “se potencia el drama identitario (*sic*) y el dilema humano, pasando a segundo plano la exaltación patriótica del imperio español”.

Los tiempos complejos que atravesaba México como nación propiciaron una lectura e interpretación que Ignacio García dejaba explícita en los programas de mano que proporcionaban en el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque previamente a la función:

Numancia es un canto a la defensa de la identidad y la dignidad por encima de los pactos, las adecuaciones al pensamiento moderno la elección de las salidas más “prácticas” de un conflicto. Poner en escena este texto en el México de hoy es una llamada al despertar de la conciencia ciudadana sobre cómo gestionar un asedio, una opresión y una persecución, y sobre cómo una sociedad civil se puede armar de valor para decidir libremente sobre su futuro y asumir las consecuencias de sus actos por duras y exigentes que sean.⁴⁵⁶

Por obvias razones relativas al tiempo de la puesta en escena, hay pasajes que se suprimen. Pero más allá de esas cribas a las que pudiera reprocharse la supresión u omisión de ciertos versos de la obra, en esta versión de *La Numancia* se encuentran interesantes elementos que juegan un papel especial para lograr el efecto deseado de antemano, que es el de llevar la obra a una interpretación liberada de la mera exaltación patriótica y más centrada en la dignidad y, por ende, en el sufrimiento mismo por el cual transitan los personajes.

Uno de los aciertos que son más notorios desde el inicio mismo de la obra es el buen manejo de la música. La música elegida confiere a la representación, desde el primer momento, un talante especial que pone de relieve una atmósfera no sólo de solemnidad, sino de sacralidad y suspense.

La indumentaria es otro aspecto que puede considerarse como un acierto en tanto otorga versatilidad a los cambios de rol repentinos que a veces tienen que hacer los actores; hay que

⁴⁵⁶ GARCÍA, Ignacio - Producciones Integrales Artísticas. Compañía Nacional de Teatro en coproducción con Festival Internacional Cervantino.

considerar que a veces lo único que puede diferenciar a los numantinos de los romanos es una máscara. El único que no cambia de indumentaria es Cipión.

Cabe señalar que durante toda la obra hay constantemente una forma de apelar elementalmente a la tierra, de tal manera que desde el comienzo los numantinos se presentan con palas y carretillas cargadas de tierra que a lo largo de la obra manejarán una y otra vez. A modo de preludeo a la aparición de Cipión, un personaje genérico que semeja a un agresivo soldado intenta tomar un puñado de esta tierra que los numantinos acaban de vaciar de sus carretillas en el tablado, pero uno de estos se lo impide. Enseguida aparecen ante la vista del espectador las imponentes murallas de la ciudad de Numancia, representadas con una gran tarima movable y tripartita sobre la que se levanta la única escenografía con base en la cual, a partir de este momento, se construye el espacio de la obra. La escenografía de la tarima es grande, alta y su construcción consiste en la emulación de una porción de muro. Asimismo, puede separarse en tres elementos individuales y se mueve a conveniencia para referir ya sea el interior de las murallas, donde habitan los numantinos, o bien el exterior, donde acampan Cipión y los romanos⁴⁵⁷.

En suma, tras un preludeo que pone las bases simbólicas sobre las que irá desenvolviéndose la obra, aparece finalmente Cipión –llamado aquí Escipión–, quien, lejos de presentarse como un general sobrio y calculador, aparece provisto de un carácter más bien agresivo y violento, actuando y hablando visceralmente y exigiendo orden de una manera más bien cruel. Veamos: una de las carretillas hace las veces de esa peñuela que pide el texto original y Cipión se eleva en ella para hacer la arenga a sus soldados. No obstante, esta arenga difiere mucho de la arenga que pide originalmente Cervantes, se omiten muchas partes tradicionalmente relevantes de la arenga. No hay la más mínima intención de mostrar un Cipión virtuoso que llega a castigar los vicios de su ejército y a cambio promover la virtud. Este Cipión es más bien poder y fuerza. Hay una omisión total de todo lo relativo a esa típica reprimenda en la que apela a que “la blanda Venus con el duro Marte/jamás hacen durable ayuntamiento” (I, vv. 89-90). Asimismo, no hay referencia alguna al hecho de que los romanos estaban “con Venus y con Baco entretenidos” (I, vv. 123). Apenas y se aprecia la referencia a la “flojedad nacida de pereza/enemiga mortal de fortaleza” (I, vv. 87-88). Hay pues, en resumen, un trazo del personaje más bien maniqueo: Cipión habla a sus soldados con más brío que sabiduría, y está

⁴⁵⁷ Es el espacio, junto con las máscaras -más que un uniforme militar legionario- lo que en primera instancia le dice al espectador si los personajes que ve son romanos o son numantinos.

más preocupado por humillarlos que por instruirlos. Peor aún resulta el dibujo de este Cipión cuando por mano propia ejecuta a uno de sus soldados, ocurriendo la muerte en escena.

En suma, en esta versión de *La Numancia* se presenta al espectador un Cipión irreflexivo, visceral y violento, capaz de matar a su propia gente por nimiedades con tal de hacer valer su poder y su palabra. No hace valer la razón de su arenga, sino su poder. Así pues, podemos decir que la omisión de ciertos pasajes se empareja con la intención de mostrar un Cipión no sólo autoritario, sino desprovisto de cualquier rasgo de virtud y de humanismo: un Cipión netamente malo.

Este hecho de caracterizar maniqueamente a Cipión, de dibujarlo sin lugar a dudas como el villano, si bien nos priva de la riqueza y complejidad propia de una perspectiva histórica, supone, entre otras cosas, una mayor facilidad para el desarrollo y lectura de la fábula; es decir, simplifica el argumento. De esta manera, cuando los numantinos llegan a pedir tregua, es bastante más notoria la diferencia ética entre ambos bandos. Contrario al tono de Cipión, irascible y propenso a los gritos, el embajador numantino habla ecuaníme y elocuentemente. Aquí no se cortan versos al discurso del embajador numantino y se aprecia un claro afán de parar la guerra. De la negativa de Cipión, dada en el mismo tono irreflexivo, no puede inferirse otra cosa que imprudencia.

Finalmente se concreta el planteo maniqueo de la fábula con los soldados romanos cavando el foso que Cipión ha prometido para cercar a los numantinos. Para dicho efecto los soldados hacen uso de las palas para acarrear la tierra del tablado a las carretillas y, una vez que estos terminan dicha tarea, la gran tarima se gira, brindando así al espectador la vista del interior de las murallas, de tal modo que se recrea un conjunto de escalinatas adosadas al muro, dando la apariencia de pasajes y caminos por donde transitan los habitantes. Es aquí donde con una disminución gradual de la luz (*fade out*) se cierra la primera jornada, omitiendo la intervención de las figuras alegóricas de España y el Duero y saltando directamente a la intervención de Teógenes que abre la jornada segunda.

Teógenes y Caravino sostienen su diálogo desde una posición elevada en las escalinatas de la muralla mientras el resto de los numantinos, unos 17 o 18 de ellos, son testigos desde la baja perspectiva. Sobre esta secuencia hay que notar, acaso, un Caravino bastante más alterado que el resto y, fundamentalmente, la primera aparición ya no de Marquino, sino de Marquina, quien interviene especialmente con voz solemne y dice: “yo sacaré del hondo centro oscuro/ quien nos declare el bien o el mal futuro” (II. vv. 655-656).

Llegados a este punto cabe resaltar que, en esta versión de *La Numancia*, efectivamente, ya no existe como tal el hechicero Marquino, sino la “chamana” Marquina, cambio que puede percibirse como una lectura innecesaria, pero hasta cierto punto válida, cada vez que se ubique al pueblo numantino dentro de un contexto más tendiente a lo tribal.

En cualquier caso, en esta versión se pierde en lo que respecta a la caracterización del hechicero y de los sacerdotes que le antecedían, renunciando así a lo hierático y optando más bien por una representación que apela a los rituales e instintos más primitivos del ser humano. Con independencia de lo anterior, es importante señalar que la mención de los augurios se adelanta y se apresura mucho, por lo que pierde un poco de impacto.

En suma, no hay un buen tratamiento de la segunda jornada; en primer lugar, se pasa por alto la intención que tuvo el dramaturgo de sentar a los numantinos a consejo y en cambio hay una escenificación apresurada que prioriza la desesperación y no el contexto ritualista. Hay un salto abrupto desde el momento en que Caravino habla de proponer a los romanos un combate singular hasta la visión de los malos presagios que suponen las águilas fieras que “pelean con otras aves en marcial rodeo” (II, vv. 850-851). Asimismo, la realización del ritual de sacrificio que propicia la resurrección del Cuerpo se apresura de tal forma que pierde prácticamente todo el carácter elaborado que pide originalmente el dramaturgo, y aunque no se prescinde totalmente del contexto ritual, ya no es propiamente un sacrificio y, por si fuera poco, se simplifica. Hay una omisión total del carnero y de cualquier elemento accesorio que confiera a dicha secuencia el carácter que de antemano configura Cervantes cuando pide:

*PAJE, con una fuente de plata
y una toalla al hombro; otro, con un jarro de plata lleno de agua; otro,
con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso;
otro, con fuego y leña; otro, que ponga una mesa con un tapete, donde
se ponga todo esto; y salgan a esta cena todos los que hubiere en la
comedia, en hábito de numantinos
(II, vv.788)*

La ceremonia, en cambio, se enfoca en el acto ritual de resurrección que Marquina hace efectivo mediante toda clase de artilugios y, puesto que no hay carnero que sacrificar, tampoco es necesaria la intervención de demonio alguno que salga del escotillón como lo pide el texto original. En suma, la ejecución de la segunda jornada no goza de la mejor de las suertes.

Adicionalmente hay que señalar que se ven apenas luces de velas encendidas que resaltan en la oscuridad de fondo, así como un pequeño fuego que arde junto a ella, en primer plano. En el mejor de los casos, el ambiente conserva cierta solemnidad.

Ahora bien, a pesar de que considero que la omisión del carnero es sin duda un error que resta mucho poder simbólico a la tragedia, esta versión de Ignacio García explora una posibilidad interesante en tanto el hechicero es una chamana, pues traslada el componente religioso a un nivel más primigenio, poniendo de relieve ya no tanto la operatividad de un rito elaborado, sino la reacción natural más primitiva del ser humano ante la desesperación y la amenaza externa. En todo caso, podemos afirmar que existe una lectura totalmente distinta de la ceremonia ritual que, sin embargo, no deja de cumplir con la intención fundamental, que es la resurrección del Cuerpo que dará razón del fin de Numancia. Al respecto hay que decir, también, que en el parlamento del Cuerpo no se omite prácticamente nada que pueda afectar el sentido original de la tragedia. Es cierto que hay una pequeña criba en la que unos cinco versos se omiten (vv. 1065-1069), pero en general, la información que importa por ser la sentencia y la resulta de todo ritual, se revela íntegramente:

que de Numancia puedo asegurarte,
la cual acabará a las mismas manos
de los que son a ella más cercanos,
No llevarán romanos la victoria
de la fuerte Numancia ni ella menos
tendrá del enemigo triunfo o gloria,
amigos y enemigos siendo buenos.
No entiendas que de paz habrá memoria
que rabia alberga en sus contrarios senos;
el amigo cuchillo el homicida
de Numancia será, y será su vida.
(II, vv. 1070-1080)

Esto se agradece al director y con ello se confirma la importancia que para una puesta en escena tiene la información que proporciona dicho Cuerpo resucitado, pues dichas palabras constituyen, finalmente, el resultado de todos sus esfuerzos por interpelar a las fuerzas sobrenaturales.

En esta versión de *La Numancia*, no obstante, la secuencia de los augurios y la resurrección del Cuerpo, antes de rematarse con el suicidio de Marquina, se ve abruptamente interrumpida por la intervención de una figura alegórica que, si bien no se encuentra en el texto original,

funciona tal como las figuras alegóricas del Hambre o de la Guerra. Se trata pues, de acuerdo a su propia presentación, de la Tortura:

Yo soy la cruda y ancestral Tortura/ la que gusta de herir al enemigo/ la que con hacha firme y mano dura/ infringe un despiadado y cruel castigo/ porque sólo el dolor nos asegura/ el dominio de quien no es nuestro amigo/ y demuestra la descarnada ciencia/ que el hombre sólo aprende con violencia.

En todo caso, la Tortura no está sola, llega acompañada de una especie de secuaces que, como ella, lucen como verdugos encapuchados y, llevando máscaras antigás, usan unos extintores contra los numantinos que fungían como testigos invisibles del ritual. En este ínter, Marquina y el cuerpo resucitado quedan en una especie de congelamiento hasta que finaliza la intervención de la Tortura. Enseguida se retoma el ritual de resurrección para finalizarlo con el suicidio de Marquina; pero lejos de cerrarse la segunda jornada con la deliberación por parte de Marandro, Leoncio y Milvio, como lo marca el texto original, por medio de una disminución gradual de luz (*fade out*) las acciones se trasladan al exterior de las murallas, donde se hallan Cipión y sus soldados, dando paso de esta manera al inicio de la Tercera jornada, en la que se ve inicialmente un Escipión alegre y satisfecho por ver cómo “corresponde” a su gusto “la ventura” (vv. 1114-1115). El general romano, con su habitual carácter, remata su intervención apegándose a los versos originales de Cervantes:

¿Qué gloria puede haber más levantada?
en las cosas de la guerra que aquí digo,
que, sin quitar de su lugar la espada,
vencer y sujetar al enemigo?
(II, vv. 1129-1132)

Enseguida suena la trompeta desde el muro de las murallas de Numancia apareciendo en el acto Caravino junto con dos numantinos, aunque, no tardando aparecerán muchos rostros más asomando.

El numantino propone a Cipión una singular batalla, pero Cipión no solo niega tal petición, sino se burla de dicha intención, asegurando que “bestias son y por tales encerradas las tengo donde han de ser domadas”⁴⁵⁸. La reacción de Caravino es de tal indignación que no sólo rompe en gritos y reclamos, sino que baja a ras de suelo a encararse con los romanos, a quienes llena de insultos. Así pues, por lo menos en una de las representaciones que se dieron en la temporada,

⁴⁵⁸ Cfr. “bestias sois, y por tales encerrados/ os tengo donde habéis de ser domados” (III, vv. 1190-1191).

tras haberles tachado, entre otras cosas, de malnacidos, adúlteros e infames (III, vv.1211-1213) Caravino agrega a su reclamo, muy a la manera mexicana, el calificativo de “hijos de la chingada”, en un arrebató que, si bien guarda total correspondencia con el tono en el que el personaje se desenvuelve en ese momento, desentona, sin duda, con los versos originales; y, peor aún, rompe con el principio aristotélico del decoro.

Justo en este punto, cuando dicha expresión contrasta con el tiempo histórico al que apela la representación, uno de los numantinos le llama desde lo alto de las murallas refiriéndose a él ya no como Caravino, sino como Arturo, constituyendo esto una didascalía gracias a la cual el espectador se entera que éste, al que por sus parlamentos creía Caravino, no se llama sino Arturo.

En cualquier caso, tras toda la representación catártica del personaje, se hace un silencio que no denota sino desolación y desesperanza. Baján a buscarle dos de sus compañeros y se lo llevan de vuelta al interior de las murallas. Quedan así únicamente los romanos, en un silencioso estado que, a ojos del espectador denota vergüenza y remordimiento.

Otro aspecto que cabe mencionar es la tardía aparición de Marandro y Leoncio, pues el famoso cuestionamiento que en la segunda jornada Leoncio le hiciera a su amigo acerca del enamoramiento que aquél tiene con Lira⁴⁵⁹, no aparece en esta versión sino hasta la tercera jornada, intercalado poco antes de la intervención de las mujeres numantinas. Con ello no se aprecia sino un afán de resumir y apretar los parlamentos, en la medida de lo posible, con tal que la obra no se alargue demasiado; y si bien no funciona del todo, se simplifican las inquietudes e intervenciones de los personajes numantinos conjuntándolas en una sola voz y en una sola intención donde incluso los caracteres más individualizados ceden sus preocupaciones íntimas ante el personaje colectivo de Numancia. La intervención de las mujeres numantinas, tal como la secuencia de la resurrección, también se simplifica; pero se resuelve mejor en escena en tanto se pone en juego la desesperación y facilita la identificación de mujeres por un lado y varones por otro, cada quien respondiendo a sus inquietudes más particulares. Los varones se ubican a ras de suelo y las mujeres subidas en la construcción de la tarima móvil. Ellas hablan, pues, desde la alta perspectiva y, los varones, antes dispuestos a salir y morir matando, tras escucharlas no les queda más opción que aceptar a regañadientes sus razones. Y es que no hay un fácil consenso entre varones y mujeres. En las mujeres no hay llanto, sino gritos y reclamos

⁴⁵⁹ “¿No es ir contra la razón,/ siendo tú tan buen soldado,/ andar tan enamorado;/ en esta estrecha ocasión?” (II, vv.709-712).

violentos, principalmente por parte de Lira, quien funge como voz femenina principal que rápida y furiosamente da razones a los varones, quienes finalmente las aceptan aun sin estar muy convencidos. En suma, estas cribas en la intervención de las mujeres numantinas deriva en un discurso que no apela a la persuasión racional en un tono afligido, sino que se torna en una exigencia de tono más bien agresivo. Si bien no es lo ideal teniendo otras posibilidades, esta lectura facilita y simplifica la intención de las mujeres numantinas a ojos del público. Dicha intervención femenina no se resuelve en escena como un discurso racional que persuade, sino como una catarsis emocional que exige.

Sólo después de esta catarsis se da una aparente reconciliación entre varones y mujeres, y es cuando Teógenes interviene para decidir que no habrá en Numancia nada de lo que el enemigo pueda servirse, por lo que llevarán todas sus pertenencias a la hoguera. Asimismo, manda a descuartizar a los romanos que tienen presos con tal de entretener el hambre que padecen.

En esta versión de *La Numancia*, a la intervención de las mujeres sigue precisamente el asesinato de un par de prisioneros romanos, ocurriendo las muertes en escena con la ayuda de unos pañuelos humedecidos con sustancia oscura de tal modo que simulan sangre a la hora de escurrirse en el cuello de las víctimas.

Además del manejo de la luz, los movimientos de la tarima, ahora en su conjunto, ahora tripartitamente, constituyen una de las principales señales que marcan los cambios de escena. Tras los asesinatos, sigue una escena de antropofagia en la cual, en un ambiente ya más oscurecido y más bien lúgubre, vemos a todos los numantinos arrancar salvajemente jirones de carne a los cadáveres de aquellos prisioneros romanos. Ésta es, sin duda, una de las escenas más impactantes de la versión de Ignacio García y uno de sus más notorios aciertos en cuanto a la lectura de las posibilidades del texto espectacular.

El diálogo que sostienen Lira y Marandro en torno al hambre de aquella y la salida por pan de éste, se presenta a media luz y es seguido por la intervención de Leoncio. Estos últimos diálogos suceden en cuestión de unos cinco minutos y dentro de una atmósfera lúgubre y dantesca, aún con los restos de los romanos recién devorados a la vista. En lo subsecuente, el lento cambio de escena muestra a una pareja de ancianos numantinos, hombre y mujer, que dialogan en primer plano mientras detrás suyo se aprecia la marcha de los numantinos hacia la hoguera. Estos personajes sirven como preámbulo a la famosa escena de la madre y el niño que tanta compasión, impotencia y terror levanta. La actuación de la madre resulta especialmente

resaltable, en particular cuando tiene que llorar la muerte de sus hijos que acontece en ese mismo instante frente a ella.

La última jornada se abre en el exterior de las murallas, con un Leoncio que, sosteniendo un pedazo de pan, es apresado por romanos, no quedándole así mayor opción que esperar su muerte, la cual ocurre en escena a manos de Cipión, con tal dramatismo y violencia por parte del general romano que no deja indiferente a nadie; por si fuera poco, el fondo musical ayuda para otorgar un efecto especialmente solemne y lastimero a este asesinato.

A partir de este punto, la tarima se parte en tres para crear un nuevo espacio donde unas vivas llamas dominan el centro de la escena (a modo de hoguera) y la muerte será, a partir de aquí, la única constante que rijan el desarrollo de las acciones, ocurriendo invariablemente en escena y acompañada por marcas simbólicas especiales, como la tierra misma, por medio de la cual se confirma la defunción de aquellos a quienes alcanza. La única preocupación de los numantinos a partir de ahora es hallar una muerte certera.

Poco después de que Marandro muere en brazos de Lira sale a escena la figura alegórica de la Guerra, vestida de rojo y acompañada por el Hambre, la Enfermedad y la Muerte, alegorías que, tras ser invocadas por aquella, aparecen en lo alto de cada una de las tres partes en que se ha dividido la tarima y poco a poco descienden mientras describen toda clase de horribles imágenes de muerte que acontecen al pueblo de Numancia. El Hambre, la Enfermedad y la Muerte asemejan una especie de trinidad insana que recuerda a las míticas Moiras y entre todas ofrecen un recuento de las más variadas formas de muerte que buscan y encuentran los numantinos. Finalmente, las tres se juntan en el centro con la Guerra para dar pie a la escena en la que Teógenes se ve en la necesidad de dar muerte a su propia familia.

“Mira por tu honor y no nos detengamos”, argumenta el caudillo numantino frente a la hija que se rehúsa a morir por su espada y busca refugio con la madre. “Cierra los labios, hija de mi vida, que te daré la muerte por comida”⁴⁶⁰ reza el mismo Teógenes justo antes de asesinar a la joven, en brazos de la madre, crueldad que el caudillo lamenta dramáticamente. Ahora todo es terror y gritos.

No resta sino la secuencia final que conduce a la famosa caída de Variato, y que se prelude desde la escena en que éste aparece con Servio, aunque en esta versión de *La Numancia*, innecesariamente, Variato no es sino una jovencita de claros rizos. Así pues, tras irse ella a

⁴⁶⁰ Cfr. “Ven a mis brazos, hijo de mi vida,/ do te daré la muerte por comida”.

buscar el escondite en la torre, aparecerá Teógenes lamentando la «sangre de sus entrañas derramada» y pidiendo la muerte como favor. Cabe notar que, si bien se insiste en la ya aludida dificultad para morir que se manifiesta en el personaje de Teógenes, aquí su muerte no se demora mucho más y, tras su lastimero discurso, un numantino genérico se la concede sin tardanza en lo alto de la tarima, justo después de que el caudillo le exija: “toma tu espada y mátate conmigo/ como si fuera tu enemigo”⁴⁶¹.

Puede decirse que con la muerte de Teógenes encuentra su final todo símbolo de la resistencia numantina y, finalmente, incluso antes de llegar a la escena final donde Variato (ahora una innombrada joven) se arroja desde lo alto de la torre, se recrea una breve reunión de todos los personajes numantinos que, tras colocarse un paño simbólico en la cabeza, se asumen como muertos y se dejan caer todos juntos en primer plano, con un fondo musical que apela a esa sacralidad secreta e inviolable que sólo la muerte puede otorgar. La caída final⁴⁶², entonces, no hace sino fungir como un fuerte epílogo y remate de toda la apología que del honor y la dignidad hace la tragedia, la cual se cierra con el reconocimiento de Cipión y con un cántico de todos los muertos que se levantan pidiendo respeto para sus pisadas.

⁴⁶¹ *Cfr.* “toma esa espada y mátate conmigo/ansí como si fuese tu enemigo” (IV, vv. 2170- 2171).

⁴⁶² Acaso resulte de interés señalar que, como preludeo a la caída, se presentan unos efectos especiales que, por medio de llamas vivas, recrean el incendio de la ciudad. Finalmente, la resolución espectacular de la caída de Variato es otro de los aciertos que dejan huella y hacen recordar esta puesta en escena. Variato al final es una chica que se arroja y que, cual sandía que explota contra el suelo, deja a Cipión en cuclillas contemplando los restos de su error.

***La Numancia* de Cervantes a través de la religiosidad: Conclusiones**

De inicio hay que señalar que, tal como se ha verificado en el primer capítulo de este trabajo, la composición de *La Numancia* no responde directamente a ninguna de las principales preceptivas españolas que se han revisado, más bien estaría adelantándose a ellas. En todo caso, si ponemos atención en su constructo, en ocasiones pareciera seguir de cerca a los paradigmas de la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, específicamente con relación a la importancia que esta preceptiva otorga a la conmiseración y a la muerte como elementos centrales a considerar para lograr una buena tragedia. Entonces despertar terror y compasión eran los dos fines primordiales de este género y, al menos para el Pinciano, la mejor tragedia era la *pathetica* en tanto cumplía de mejor manera la obligación de mover a conmiseración al espectador. Esto tendría su explicación en que el Pinciano toma a Scalígero como base para la creación de su obra, y probablemente Cervantes pudo acceder de manera directa o indirecta a la obra del italiano.

Ahora bien, se ha verificado que, a pesar de existir una admiración por los clásicos, en la España renacentista no hay realmente un apego a sus planteamientos formales; peor aún, no existe en la España de finales del siglo XVI un genuino debate en torno a la tragedia como un género, cuando en Italia desde mediados de siglo ya se redescubre y se comenta la *Poética* de Aristóteles con preceptistas como Robortello, Scalígero y Castelvetro. En suma, es cierto que en el Renacimiento español el modelo teórico a seguir es, a priori, Aristóteles, pero en la práctica la forma de hacer tragedia respondía al modelo del teatro neosenequista, cuyos principales rasgos estéticos, referidos en el primer capítulo, llegan a apreciarse en la obra de Cervantes que aquí se ha analizado.

Si bien *La Numancia* resulta más bien heterodoxa con relación a la poética aristotélica, hay que recalcar que existe en esta tragedia una intención de dialogar y acaso cuestionar las circunstancias socio-políticas de su tiempo de composición y representación, pues se hallan en ella claras alusiones a los cercos de ciudades que el Imperio español efectuaba a finales del siglo XVI, específicamente al sitio y la toma de Amberes. Por ello, podría deducirse que la lección que Cervantes habría buscado con su *Numancia* sería de la de brindar un *exemplum ex contrario* de la historia con tal de dar una advertencia de lo que podrían acarrear los excesos del Imperio.

Asimismo, tras la investigación y el desarrollo de este trabajo de tesis se constata que, efectivamente, la religiosidad aparece como un factor que permea la obra y puede llegar a incidir considerablemente en su interpretación, no sólo en cuanto al comportamiento y proceder de los personajes en pasajes específicos, sino también en cuanto al argumento de la obra en su conjunto. En otras palabras, en *La Numancia* se halla una noción de sacralidad contrapuesta a lo profano cada vez que a la lógica de las acciones y, fundamentalmente, a la del propio desenlace, subyace un *ethos* del sacrificio bien específico que encuentra su mejor símil y explicación en la dialéctica del sacrificio cristiano y que permite una lección de la derrota transformada en victoria.

Este *ethos* del sacrificio que condiciona la obra se observa claramente en dos momentos: el primero, cuando los numantinos sacrifican a su carnero y como resulta obtienen la resurrección de un cuerpo que les da una importante profecía. El segundo: cuando los numantinos se sacrifican a sí mismos y como resulta obtienen la gloria eterna, una resurrección de Numancia ahora como semilla de la España imperial de Felipe II. Es por esta lógica del sacrificio que puede hablarse no sólo de una prefiguración cristiana en la tragedia de Cervantes, sino también de una «poética del sacrificio» que contrapone lo profano y lo sagrado.

En suma, la *religiosidad* en tanto a cualidad de religioso o bien en cuanto a exactitud en hacer o cumplir algo, constituye, dentro de esta tragedia de Cervantes, un auténtico campo semántico donde tienen cabida no sólo pasajes como los augurios o el ritual de sacrificio, sino, fundamentalmente, el trasfondo mismo de la obra, siempre que encuentra en el sacrificio una metáfora de la cristiandad y una puerta de acceso a la trascendencia. Es decir, a las acciones en *La Numancia* subyace una prefiguración del cristianismo y esta condición se hace manifiesta en tanto se conjugan en ella tópicos tan representativos como el sacrificio y la resurrección.

Asimismo, si bien no resulta explícitamente decisiva y operatoria en el desarrollo de las acciones, ciertamente la religión existe en la tragedia cada vez que hay manifestaciones rituales y una clara conciencia de la diferenciación entre lo sagrado y lo profano, asimismo, una intencionalidad de establecer contacto con lo divino. A pesar de no tener un credo instituido y consistente, los personajes numantinos participan de ceremonias y rituales que, insertos o no en una fe o doctrina propiamente teísta, resulta imposible no entenderlos como fenómenos religiosos independientemente de la índole de sus finalidades. Dichas acciones son fenómenos religiosos por sí mismas.

Cabe señalar, además, que la secuencia de los augurios y del sacrificio, si bien es ancilar al desarrollo de las acciones, no tiene una importancia precisamente excesiva, como ha sugerido anteriormente la crítica, y hay que decir que tampoco accesorio. Si Cervantes dedicó toda una jornada para este efecto, no es fortuito, hay un motivo en ello; y, como se ha mencionado ya en el segundo capítulo de esta tesis, la representación de los augurios y el sacrificio tiene una función puntual y necesaria: la de elevar el grado de tensión, preparando así los ánimos para el desenlace. No hay que olvidar que a lo largo de toda esta segunda jornada existe una serie de consideraciones espectaculares que, lejos de estar sobrando, se encuentran enfatizando la experiencia trágica ante los ojos del espectador.

Temáticamente, sin duda, *La Numancia* es una tragedia que desprecia la vida en tanto su protagonista halla en la muerte su mejor resolución. Pero la muerte no podría representar victoria o satisfacción alguna si no implicara algo mejor que la mera supervivencia. He aquí que la muerte supera a la vida sólo en tanto representa una «experiencia de apertura», es decir, sólo en tanto permite la trascendencia. Si la hazaña numantina se recuerda y representa el germen del poder de un nuevo pueblo, como lo sugiere la profecía del Duero, es porque los personajes numantinos han trascendido. Es por ello que *La Numancia* no se acaba de entender, ni de representar exitosamente, sin el componente de la religiosidad. La trascendencia a la que apela requiere de este trasfondo.

Los personajes numantinos, como cualquier humano, son en su dimensión más primitiva, *homo religiosus* y, por ende, al hacer frente a una amenaza de tal magnitud como el cerco, su primera reacción es apelar a lo sagrado en busca de solución. Éste es un comportamiento lógicamente humano y colindante con las manifestaciones religiosas, oraculares y, por ende, en directa relación con la muerte, siempre que es una reacción natural ante su presentimiento.

En suma, se nota una intención por parte de Cervantes de situar a sus personajes en vinculación con el favor divino. Basta con verificar las constantes alusiones al cielo que se han analizado en el segundo capítulo de este trabajo para comprender el sentimiento que subyace a dichas menciones que, a modo de plegarias, saltan a lo largo de la obra más constante y ardientemente que cualquier alusión bélica. Sólo a través del favor divino los numantinos logran guardarse en la memoria de Dios. Y es que, otro de los aportes o lecciones que ofrece *La Numancia* tiene que ver con la configuración de un punto de partida de una nación predestinada por Dios mismo para encarnar el papel de «pueblo elegido». Por medio de la obra, a la histórica Numancia se le asigna un rol de «víctima expiatoria» de la carencia de unidad del pasado

español. Hay, entonces, en la tragedia cervantina, ciertos elementos alusivos que remiten no sólo a un cristianismo prefigurado en las acciones y experiencias de los personajes, sino también a una justificante providencial que sitúan a los coetáneos de Cervantes como descendientes de un pueblo glorioso que con su hazaña ha sentado las bases del imperio. Y el espectador puede participar de esta visión gracias a la doble temporalidad propia del teatro histórico.

Por lo anteriormente expuesto, podemos decir que cabe entender *La Numancia* justo dentro de ese ambiguo punto intermedio entre religión y la nación, puesto que no existiendo de cierto en ella ni una ni otra tal y como las conocemos en la actualidad, aun así se hallan presentes, si se quiere como semilla, como germen que prefigura la conformación de ambas, puesto que las manifestaciones de los personajes, así como el efecto que se busca en el espectador, apelan a un fervor o devoción que media entre lo patriótico y lo religioso y que se justifica y cristaliza finalmente en la idea del honor.

Los personajes numantinos, justifican sus acciones, casi dogmáticamente, por medio del honor. Es así como se conforma ese fervor colectivo del cual participan ciegamente hasta llegar a las últimas consecuencias. Dicho fervor es lo que aquí se ha identificado como el motor o raíz de un fenómeno complejo que puede ser explicado y desglosado en tres componentes principales (cognitivo, de afecto y de comportamiento), con base en los cuales puede realizarse una lectura de la tragedia. Así pues, en tanto dicho fervor de los numantinos apela a un fin superior a la vida misma, se corresponde y se vincula a una intención metafísica, a una dimensión más allá de la vida y la materia y, por ende, se considera una experiencia de apertura. Por tal razón, siempre que dicho comportamiento refiere a un propósito más alto que la vida humana, es posible hablar de una religiosidad que en gran medida condiciona el argumento de esta tragedia.

Finalmente, no resta sino enfatizar el valor que cobra una puesta en escena como la de Juan Carrillo, siempre que de antemano renuncia a cualquier lectura de índole patriótera, para abrir paso de esta manera a un abanico de posibilidades interpretativas que encuentra su centro de giro en la intimidad de las emociones humanas, exaltando ahora la dimensión sentimental y dejando de lado los matices políticos. De la misma manera, esta versión de Ignacio García que dirige Carrillo ha sido de especial interés para esta tesis en tanto sirve como ejemplo de las posibilidades escénicas que puede ofrecer ya sea la consideración o bien la omisión del ritual de sacrificio del carnero. En suma, se constata que cuando se prescinde del elemento sacrificial la tragedia pierde no sólo espectacularidad, sino también fuerza simbólica. Asimismo, se

corroborar que el suspense de un contexto ritual bien elaborado puede abonar a la tensión dramática y a la concepción del hecho trágico como algo irreversible.

Así pues, podemos concluir que *La Numancia* es una tragedia que halla en el componente sacrificial -más que en el mero sufrimiento y la conmiseración- una solución, una victoria y una auténtica puerta de acceso a la apología de su más elemental protagonista, el ser frágil humano que busca sentido, salvación y redención.

Bibliografía

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*. Tesis doctoral UMI Dissertation Publishing. Valencia: Universitat de Valencia, 1993. Disponible en: «<http://roderic.uv.es/handle/10550/38842>»
- “Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista” en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Congreso extraordinario de la AITENSO, 2016 (Actas selectas). Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.). Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. pp. 129-139.
- “La historia como argumento de la tragedia: de la preceptiva dramática a la práctica escénica” en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Isabel Rouane Soupaul y Phillipe Meunier (dirs.). Actas selectas del XVI Congreso Internacional. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. pp. 203-212.
- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Eilhard Schlesinger (trad. y notas). Nota preliminar de José María Estrada. Buenos Aires: Losada, 2003.
- ARMAS, Frederic A. de. "Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*". *Neophilologus*, 63, (1974), pp. 34-40.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo. “Doble sentido alusivo en *La tragedia de Numancia* y la *Comedia de los baños de Argel*” en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*. Mantis Heredia, María y Gómez Canseco, Luis (eds.). Col. Olmedo Clásico. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. pp. 73-86.
- “Lectura de *Tragedia de Numancia*” en: *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Luis Gómez Canseco (dir.). Vol. II. Madrid: Real Academia Española-Espasa, 2015. pp. 170- 182.
- BAUER-FUNKE, Cerstin. “El cerco de Numancia de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial” en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Carmen Rivero Iglesias (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2011. pp. 33-42.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 9ª. edición. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas- Porrúa, 2010.
- BIBLIA. “Génesis”. 86ª. Edición. Sociedad Bíblica Católica Internacional. San Pablo/ Editorial Verbo divino, 2002.
- BOBES Naves, María del Carmen. *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y trascendencia*. Madrid: Arco/libros, 2010.
- BRAVO Ramón, Francisco Javier. “Aproximación a las fuentes clásicas grecolatinas en el teatro de Cervantes”. *Anuario de Estudios Cervantinos*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo Vol. 10, (2014) pp. 43-55.

- BUERO Vallejo, Antonio. “Acerca del drama histórico”. *Insignia. Jornal Independiente Iberoamericano*. VII. 26 de diciembre de 2006. Madrid. s/p. Disponible en: <https://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_055.htm>
- BURKET, Walter. *Religión griega, arcaica y clásica*. Helena Bernabé (trad.). Madrid: Abada, 2007.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Juan José Domenchina (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1942. 1ª. reimpresión 1984.
- CALVO, Florencia. “La *Numancia* de Cervantes y la múltiple temporalidad del teatro histórico” en *Anales Cervantinos*, Vol. L. ILLA. Revistas CSIC, 2018.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. 2ª. edición. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1974.
- CASTRO, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza, 1974.
- *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Alfredo Hermenegildo (ed., intr. y notas). Madrid: Castalia, 2001.
- *Tragedia de Numancia*. Alfredo Baras Escolá (ed.) en *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Luis Gómez Canseco (dir.) Vol. I. Madrid: Real Academia Española. Espasa, 2015. pp. 1005- 1100.
- “Prólogo”. *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados* en *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes Luis Gómez Canseco (dir.). Vol. I. Madrid: Real Academia Española. Espasa, 2015. pp. 9-15.
- CORNWALL Marie, Stan L. ALBRECHT, Perry H. CUNNINGHAM y Brian L. PITCHER. “The Dimensions of Religiosity: A Conceptual Model with an Empirical Test”. *Religious Research Association. Review of Religious Research*, Vol. 27, 3 (1986), pp. 226-244.
- CORTADELLA, Jordi. “La *Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial”. Chul Park (coord.) *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005. pp. 557 -570.
- DUCH, Lluís. *Antropología de la religión*. Isabel Torras (trad.). Barcelona: Herder-Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1997.
- ENDRESS, Heinz-Peter. “El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes”. *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro (coords.). Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. pp. 958-962.
- “«Una breve plática de arenga les quiero hacer». Discursos y retórica en *La Numancia*” en *Goethe y Cervantes y otros estudios cervantinos. Fruto de una fascinación duradera*. Vigo, España: Academia del Hispanismo, 2009. pp. 187-201.

- FLACELIERE, Robert. "Adivinación y política" en *Adivinos y oráculos griegos*. Néstor Míguez (trad.). Buenos Aires: EUDEBA, 1993. pp. 66-78.
- FRAIJÓ, Manuel. "¿Religión sin Dios? XXI Conferencias Aranguren". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*. 47, julio-diciembre, (2012). pp. 381-419.
- FROLDI, Rinaldo "Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español" en Sebastián Neumeister (coord.) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Berlín: Frankfurt am Main-Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457-467.
- GARCÍA Aguilar, Ignacio, Luis GÓMEZ Canseco y Adrián J. SÁEZ. "Ciudades en asedio: La tragedia de *Numancia* (...)" en *El teatro de Miguel de Cervantes*. Biblioteca Filológica Hispánica, 174. Madrid: Visor Libros, 2016. pp. 48-58.
- GARCÍA-ALANDETE, Joaquín. "Sobre la experiencia religiosa: aproximación fenomenológica". *Folios*, 30, (2009) pp. 115-125,
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- HASTINGS, Adrian. *La construcción de las nacionalidades. Etnicidad, religión y nacionalismo*. Piña, Cristina (trad.). Cambridge: Universidad de Cambridge, 2000.
- HERMENEGILDO, Alfredo. "Introducción" en *La destrucción de Numancia*. Biblioteca clásica Castalia. Madrid: Castalia, 2001. pp. 227-257.
- *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.
- HUERTA Calvo, Javier. "«Numancia» siglo XXI: reflexiones sobre la tragedia y algunas lecturas escénicas contemporáneas" en *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Congreso extraordinario de la AITENSO, 2016 (Actas selectas). Rafael González Cañal y Almudena García González (ed.). Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. pp. 81-100.
- JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo y Antonio CHAÍN Galán. "La guerra numantina: cerco y conquista de Numancia". Madrid: Universidad Complutense-Plan de Investigación de Numancia. Junta de Castilla y León, Salamanca, 2017. pp. 235-250.
- KARAGEORGOU BASTE, Christina. "El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en *La Numancia*" en *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. Aurelio González (ed.) México: El Colegio de México, 1997. pp. 23-43.
- La aventura del saber*. "El túnel del tiempo. Numancia" [reportaje] Salvador Gómez Valdés (dir.). Narra: Jimeno Martínez, Alfredo. (39:53 min): son., col. Madrid: Rte.es, 2014
- LÓPEZ EIRE, Antonio. *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- "Reflexiones sobre la *Poética* de Aristóteles" en *Hvmanitas*, Vol. LIII, (2001). pp. 183-216.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. José Rico Verdú (ed.). Col. Biblioteca Castro. Vol. I. Madrid: Ediciones de Fundación José Antonio de Castro, 1998.

MAESTRO, Jesús G. *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*. Madrid: Verbum, 2013.

----- *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana, 2000.

----- “Cervantes y la religión en *La Numancia*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25.2 (2005 [2006]): 5-29.

----- “Cervantes y *La Numancia*: la secularización de la tragedia en el teatro moderno” [video ponencia - en línea] *Youtube*. Canal de Jesús G. Maestro, 2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yj5Pw0P0Wi4>>

----- *La secularización de la tragedia/ Cervantes y “La Numancia”*. Biblioteca crítica Luso-Hispana. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2004.

----- . “La Libertad en la tragedia *Numancia* de Cervantes”. [video de ponencia en línea] *Youtube*. Canal de Jesús G. Maestro, 2016. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=YEPkbDRQBZI>>

----- *Presencia de “La Numancia” de Cervantes en diferentes modelos de tragedia*. 2016 [video de ponencia - en línea] *Youtube*. Canal de Jesús G. Maestro. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=IjBf5V8RI14>>

----- “Idea de la libertad en la *Numancia*” en *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, núm.1, 2017. pp. 79-99.

----- “El Viaje del Parnaso como recreación crítica de las religiones secundarias o mitológicas” en *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes y la Mitología/Monográfico de lo mitológico en la obra completa de Cervantes*. Jesús G. Maestro y Eduardo Urbina (eds.). Vigo: Academia del Hispanismo Vol. 10, (2014). pp. 231-248.

-----, Jesús G. *La religión en la obra literaria de Cervantes* [video de ponencia - en línea] Escuela de Filosofía de Oviedo. *Fundación Gustavo Bueno*. Disponible en: <<http://www.fgbueno.es/act/efo087.htm>>

MORILLO Cerdán, Ángel y Fernando MORALES Hernández. “Campamentos romanos de la guerra de Numancia: la circunvalación Escipiónica” en *Los Escipiones. Roma conquista Hispania*. Madrid: Comunidad de Madrid-Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, 2016. pp. 277-297.

Numancia, de Miguel de Cervantes Saavedra [videograbación] Juan Carrillo (dir.) México: Compañía Nacional de Teatro de México en Coproducción con Festival Internacional Cervantino, 2018. (WEB), (95 min.): son., col.

PÉREZ VEJO, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel, 1999.

PORQUERAS MAYO, Alberto. “Bibliografía selectiva de la poética en la Edad de Oro”, “Introducción a la teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles” en *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Biblioteca Universitaria PUVILL. I. Estudios 6. Barcelona: PUVILL, 1986. pp. 9-16, 26-51,

- RÍOS SALOMA, Martín. “Los conquistadores y el ethos caballeresco”. *Noticonquista*. México-UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2019. s/p. Disponible en: <<http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1739/1733>.>
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo. “Observaciones métrico-estilísticas sobre «La Numancia» de Cervantes”. *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 13. (1988) pp. 159-168.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. (ed.) Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. Col. Ediciones Críticas; 18, 2016.
- VIVAR, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Col. Estudios críticos de literatura. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- WEINER, Jack. “La Numancia de Cervantes y la alianza entre Dios e Israel”. *Neophilologus* 81, (1997). pp. 63-70.
- YNDURAIN, Francisco. “Prólogo”. *La Numancia* de Miguel de Cervantes. Madrid: Aguilar, 1964. pp. 9-33.