

Apuntes sobre el teatro de Cervantes y su *Numancia*: de denostado a innovador

DANIEL ESPARZA

(Olomouc)

NOTES ON THE THEATER OF CERVANTES AND HIS *NUMANCIA*: FROM DENIGRATED TO INNOVATIVE

Why has Cervantes' theater gone unrecognized, even denigrated at certain times, until well into the twentieth century? What were the characteristics of that first Cervantes' theater (1581-1586), specifically of *Numancia*, and where has his work been placed among contemporary critics? Through an exhaustive bibliographical review of relevant sources, a set of answers will be organized around several themes: the first references to Cervantes' theater, the first academic studies, his place in Renaissance tragedy, his distancing from Aristotelian postulates, his approach to Seneca's tragedy, and finally, some notes on the innovative character of *Numancia*.

KEYWORDS: *Numancia*, Cervantes, Theater, 16th Century, Spain.

PALABRAS CLAVE: *Numancia*, Cervantes, Teatro, Siglo XVI, España.

INTRODUCCIÓN

El eco del cerco escipiónico, la resistencia numantina y su trágico final en el 133 a.C., llevaba resonando desde la Antigüedad

hasta el tiempo de Cervantes. A pesar de tratarse de una pequeña ciudad celtibérica de la meseta norte de Hispania, su enorme beligerancia contra los romanos, y las consecutivas derrotas que le infligió a Roma durante dos décadas, hicieron que esa cadena de humillaciones fueran castigadas por parte del Senado romano con el envío del general más exitoso de su época, Escipión Emiliano, que había destruido Cartago trece años antes, para realizar la misma tarea: un cerco insalvable de casi un año, que los matara de hambre hasta que se entregaran.

El resultado de aquel capítulo concreto ha sido una huella profunda en las fuentes clásicas, por el alto grado de heroicidad del pueblo numantino, como por la estrategia de Escipión de vencer con las menos bajas posibles: Cicerón, Plinio, Diodoro Sículo, Estrabón, Tito Livio, Velejo Patérculo, Valerio Máximo, Séneca, Petronio, Frontino, Plutarco, Lucio Floro, Apiano, Aulio Gelio, Polieno, Vegecio, Eutropio, Orosio. Todos ellos escribieron con mayor o menor extensión sobre el final de Numancia, así como otros autores y otras obras que se han perdido con el tiempo y no se han conservado. Y de aquellas obras, y sus diversas variantes y variaciones de los relatos, los historiadores modernos tomaron las interpretaciones que más le convinieron para ir conformando un modelo de representación de la nueva España imperial, en la que Cervantes estaba viviendo.

De tal modo tuvo que impresionarle a Cervantes el relato del final de Numancia, que construyó su obra, *Numancia*, basado en fuentes históricas y literarias (SCHEVILL Y BONILLA, 1920 y 1922; DOMENECH, 1967: 13-15; SHIVERS, 1970; HERMENEGILDO, 1976; KING, 1979; ÁLVAREZ MARTI-AGUILAR, 1997; CORTADELLA, 2005; DE LA FUENTE DE PABLO, 2019; BARAS ESCOLA, 2009: 16-22; ALVAR EZQUERRA, 2011; ESTEBAN NARANJO, 2016: 96-125; CANAVAGGIO, 2023).

Además, tuvo la originalidad de otorgar, por primera vez en la historia, un portentoso aparato psicológico de emociones y sentimientos, a los personajes numantinos intramuros, que aumentó el grado de dramatismo, ya que las fuentes clásicas nunca pudieron describir este lado de la historia.

La *Numancia* es una obra del primer teatro de Cervantes, escrita y representada entre 1581-1586, más probablemente entre 1584 y 1586 (BARAS ESCOLÁ, 2009: 77). Es la obra más conocida y

relevante del teatro de Cervantes: la mejor tragedia del teatro español. Además, es una de las obras más representadas del mundo moderno (MAESTRO, 2000: 366). Sin embargo, durante mucho tiempo no fue considerada convenientemente por la crítica, incluso fue denostada.

De Cervantes solo nos han llegado diez obras de teatro (sin contar los ocho entremeses) de las veinte o treinta que dijo haber escrito (CERVANTES, 1998: 93). Dos obras son de su primer teatro: *El trato de Argel*, la *Numancia*, y probablemente *Jerusalem*, y ocho de su segundo teatro aunque algunas parecen refundiciones de obras de su primera época.

El nombre exacto de la obra cuando se representó en su época es desconocido, aunque Cervantes la mencionó en 1615 bajo el título de *La destrucción de Numancia* (CERVANTES, 1998: 92). En su época fue representada en Madrid, aunque el éxito fue relativo, como el propio Cervantes reconoce al añadir que sus obras fueron recibidas “con general y gustoso aplauso de los oyentes (...) sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas ni baraúndas” (CERVANTES, 1998: 92-93).

Aquella obra apenas alcanzó reconocimiento o interés literario hasta “bien entrado el siglo XIX” (MAESTRO, 2000: 11). Hermenegildo (1976: 33-38) en su revisión crítica de la obra cervantina, nos recordaba cómo el teatro de Cervantes había sido infravalorado o incluso despreciado desde los neoclásicos en el XVIII, hasta finales del XIX, cuando, según él, Menéndez Pelayo cambió la balanza y pidió “un lugar distinguido” para esta obra (HERMENEGILDO, 1976: 35). Incluso, Baras Escolá advertía hace menos de dos décadas, que a pesar de todos los estudios sobre el teatro cervantino en la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI, que todavía el teatro de Cervantes, dentro del conjunto de su obra, seguía (y sigue siendo) “un gran desconocido” (BARAS ESCOLÁ, 2009: 9).

¿Por qué el teatro de Cervantes ha pasado desapercibido, incluso denostado en ciertas épocas, hasta entrado el siglo XX? ¿Cuáles fueron las características de aquel primer teatro cervantino, concretamente de la *Numancia*, y en qué sitio se ha colocado su obra entre los críticos contemporáneos?

A través de una exhaustiva revisión bibliográfica de fuentes relevantes, intentaremos contestar estas preguntas, que ordenaremos

en torno a varias temáticas: las primeras referencias al teatro de Cervantes, los primeros estudios de académicos, su lugar en la tragedia renacentista, su alejamiento de los postulados aristotélicos, su acercamiento a la tragedia senequista del horror, y finalmente, algunas notas sobre el carácter innovador de la *Numancia*.

1. PRIMERAS REFERENCIAS AL TEATRO CERVANTINO Y A LA NUMANCIA

En España

Cotarelo Valledor (1915: 149) conjeturaba que la temática de *Numancia*, tan importante para la historia española, no fuera asunto del teatro de Lope de Vega, “donde aparece toda la historia de España”, tal vez porque el Fénix no quisiera competir con el recuerdo que pudo haber dejado la obra de Cervantes, aunque fuera limitada.

La *Numancia* se publicó por primera vez en 1784, doscientos años después de su estreno. Para el neoclasicismo, el teatro de Cervantes fue irrelevante. Fernández de Moratín criticó la *Numancia*, porque “un desastre tan general” no podía producir “tanta impresión en el ánimo de los espectadores como los infortunios de una o pocas personas” (ZIMIC, 1992: 76). Incluso Cotarelo Valledor (1915: 108) comentó la enorme indignación que causó en Moratín la obra, por “las escenas episódicas y aisladas” y, sobre todo, “la injerencia de personajes fantásticos”, si bien se debe añadir la opinión que tenía Cotarelo de Moratín, como un crítico “frío” y de “mezquino espíritu” (COTARELO VALLEDOR, 1915: 109). Para Blas Antonio Nasarre, en la primera mitad del siglo XVIII, el teatro cervantino que se conocía por entonces era “desacertado y ridículo” (HERMENEGILDO, 1976: 34), aunque se debe matizar que Nasarre no conoció la *Numancia* al estar todavía perdida.

Según José Mor de Fuentes, prerromántico ya, Cervantes como dramaturgo daba lástima: por la “poca acción”, y por los “muchos episodios” que no aportaban “ninguna idea luminosa” ni tampoco “ninguna grande invención”, para un genio creador como Cervantes, algo que provocaba en el lector “cierta lástima” (COTARELO, 1915:

128). A este autor, que vivió como militar los asedios de Zaragoza, durante las guerras napoleónicas, no debió impresionarle la lectura del lejano asedio literario de la *Numancia*, pues llegó a afirmar que debía causar “rubor a los sinceros apasionados de Cervantes” (ZIMIC, 1992: 57).

Desde mediados del siglo XIX, alejado ya del neoclasicismo, fueron mejorando las referencias hacia su teatro, y de todas las obras teatrales de Cervantes, la *Numancia* fue siempre la más beneficiada. Gil y Zárate, autor del manual de literatura más seguido en los institutos de España de su época, ya apuntó a que de su lectura se podía extraer “algún provecho”; y aunque le faltaba “unidad en el plan”, y mezclaba “amores y episodios impropios”, y “el estilo decae muchas veces hasta ser trivial”, se pueden encontrar “cuadros bellísimos, escenas interesantes, rasgos admirables, y trozos notables de versificación” (GIL Y ZARATE, 1851: 299). Además, destaca que en algunos fragmentos de la *Numancia*, Cervantes supo elevarse “hasta los más altos conceptos, él mismo que en otras ocasiones era dueño de la risa con sus inagotables gracias” (GIL Y ZARATE, 1851: 301).

En Europa

Por otra parte, esta obra tuvo un gran impacto y una positiva acogida entre los románticos europeos. El inglés Shelley escribió: “el imperio del lenguaje y la armonía de la versificación son tan grandes que uno llega a figurarse que todo es poesía”. Entre los románticos alemanes fue donde más impacto tuvo. Además del entusiasmo que suscitó en Schopenhauer, Schlegel la calificó de “obra divina”; Goethe en carta a Humbolt, reconocía que su lectura le había producido “gran placer” (COTARELO VALLEDOR, 1915: 127).

En Francia, a partir de mediados del siglo XIX, se empezó a conocer el teatro cervantino, y a reconocer el alto valor de la *Numancia*. Lo vemos ya en Eugène Baret, profesor en la universidad de Clermont-Ferrand, y miembro de la Academia de Historia de Madrid, que en 1863 se refirió a ella como una obra elevada, digna de él [Cervantes] y de su gloria: “c’est une pièce d’un caractère élevé, digne de lui et de sa gloire”. Además, añadió que el genio español compuso una obra grandiosa y bella en todas las épocas: “Cervantes a

fait de la première une œuvre grandiose, belle dans tous les temps” (BARET, 1863: 232). El mismo grado de admiración se observaba, pocos años después, en 1868, en el crítico francés Philarète Chasles, cuando se refería al teatro cervantino como el gran olvidado en España y el gran ignorado en Francia: “c'est ce théâtre, oublié en Espagne, ignoré en France”, y comparaba la *Numancia* con Esquilo, por la belleza y la épica sublime: “quant à Numance, si vous aimez Eschyle, vous comprendrez la beauté, même la sublimité épique de cette création nationale et vengeresse” (CHASLES, 1868: 248).

2. PRIMEROS ESTUDIOS SOBRE LA NUMANCIA: DE COTARELO A CASALDUERO

Fueron los primeros estudios en el siglo XX, con Armando Cotarelo, Rodolfo Schevill, Adolfo Bonilla, Joaquín Casaldüero o Robert Marrast, cuando esa balanza que pedía Menéndez Pelayo comenzó a mirar el teatro cervantino con el valor que se merecía.

Armando Cotarelo Valledor, en la segunda década del siglo XX, situaba a Cervantes como el más destacado dramaturgo de su generación: “el más sobresaliente en el Teatro anterior a Lope de Vega. Ni Argensola, ni Artieda, ni Virués, valían tanto como él, y sólo Juan de la Cueva le iguala en ciertas cualidades y en otras le supera” (COTARELO VALLEDOR, 1915: 7). Sin embargo, apuntaba a que “la principal dificultad” para estudiar la obra teatral cervantina (por entonces) era “la falta de buenos textos a que confiarse”, que el propio autor intentó solventar con la publicación de una “edición crítica de las obras dramáticas de Miguel de Cervantes” (COTARELO VALLEDOR, 1915: 9).

A pesar de eso, Cotarelo señaló que fue en el teatro, donde se hallaban “sus mejores versos” (Cotarelo Valledor, 1915: 8). Y con respecto a la *Numancia*, divisó “un nuevo linaje de teatro, magno e intenso” en el que ya no se trataba de una mera “imitación de la realidad de la vida, idealizada por la poesía, sino la manifestación directa de las grandes ideas mediante el expresivo concurso de todas las artes; algo grandiosamente simbólico o alegórico, como los titánicos frescos de Miguel Ángel” (COTARELO VALLEDOR, 1915:

127). Situó a la *Numancia* como “obra maestra” del teatro cervantino (COTARELO VALLEDOR, 1915: 125), una “composición soberbia”, que podría considerarse como “la tragedia más española del teatro nacional (COTARELO VALLEDOR, 1915: 8).

Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, a lo largo de cinco tomos,¹ publicaron desde 1915 a 1920 las diez comedias y los ocho entremeses que se tenían por entonces de Cervantes. En el quinto tomo, (SCHEVILL Y BONILLA, 1920) se publicaron los *Tratos de Argel* y la *Numancia*, junto con más de cien páginas de notas y enmiendas al final de las obras. Las de la *Numancia* se encuentran entre las páginas 280-356. Para la edición de la *Numancia* se siguió el texto y la ortografía del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, que por entonces estaba registrada con el número 583 del Catálogo de las Piezas de Teatro, en Madrid, 1899. Aquel texto debía ser de principios del siglo XVII, o “muy poco anterior”, según añadían dos años después (SCHEVILL Y BONILLA, 1922), y era un texto “más defectuoso que el publicado por Sancha en 1784” (cuyo manuscrito Sancha no desveló y no se pudo examinar en la época de Schevill)²; pero “menos retocado”, y pedían por tanto, que se le concediera “mayor autoridad, mientras no pueda estudiarse directamente el original que el mencionado editor reprodujo” (SCHEVILL Y BONILLA, 1922: 34).³ Para la *Numancia* que publicaron Schevill y Bonilla (1920), se anotaron “las variantes de la edición impresa de Antonio de Sancha”, y “a una copia más moderna”, que pudo haber estado modificado por Sancha, que era conocido (según ellos y por aquel entonces) por retocar los textos

¹ Como se indica al final de cada tomo, el precio en su época era de 5 pesetas cada uno.

² No será hasta la edición crítica de Baras Escolá (2009) cuando se consulte directamente aquel manuscrito, custodiado hoy por *The Hispanic Society of America*, con la signatura B2341. Posteriormente, en 2016, saldrá otra edición crítica, en la tesis doctoral Silvia Esteban Naranjo (2016).

³ Se debe apuntar a que la injusta “devaluación” académica que había arrastrado la edición de Sancha (1784) estaba relacionada con la creencia de que este había hecho variaciones desde el manuscrito M (de Madrid). Sancha no dejó dicho de qué manuscrito hizo su edición, y por entonces se desconocía el manuscrito HS de Nueva York. Cuando se supo que lo había hecho desde aquel manuscrito, se comenzó a valorar más su trabajo. Más información sobre el manuscrito HS, en Esteban Naranjo (2016: 138-148).

(hoy, tras nuevos estudios sabemos que estaban equivocados). El texto llevaba el título de la *Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes Saavedra*, si bien, de acuerdo con el propio Cervantes, en el prólogo de las *Ocho comedias*, su título debería ser el de la *La destruycion de Numancia* (SCHEVILL Y BONILLA, 1920: 280).

Si en los primeros cinco tomos se publicaron las obras teatrales de Cervantes, en el sexto, en Schevill y Bonilla (1922), se comentaba el teatro de Cervantes. Alguno de los temas más importantes giraron en torno a los datos biográficos que se tenían, y a interpretaciones de datos que aparecen, por ejemplo, en el *Quijote*, para reflexionar sobre las fechas en las que se dedicó y escribió para el teatro, o determinadas opiniones de Cervantes que conocemos a través de algunos de los personajes, y sus coloquios, como el del Cura y el Canónigo, que disertaba sobre el teatro español, en la que “la fórmula dramática de los años 1580-90, superaba, desde todos los puntos de vista, a las composiciones del nuevo siglo XVII” (SCHEVILL Y BONILLA, 1922: 16).

Se intentaba acreditar hasta qué punto lo que escribió Cervantes sobre sí mismo y sobre su teatro, se podía confirmar o no; también hasta qué punto algunas de las obras que publicó en 1615, las había compuesto en su primera época, y solo las reformó para su publicación décadas después, al examinar su técnica, versificación y su concepto dramático, que en casi nada se habían adaptado al modelo de la comedia nueva impuesta con éxito por Lope de Vega. También se reflexionaba y se ponía límite a determinadas conjeturas que se habían presentado en otros ámbitos, como el hecho de que Cervantes hubiera comenzado a escribir su teatro desde el cautiverio de Argel, entre 1575-1580.

El trabajo de Schevill y Bonilla (1922: 34-72) dedicó gran atención a la *Numancia*. Organizaron el argumento de esta obra en torno a cuatro elementos: 1. De carácter histórico; 2. De carácter tradicional o legendario; 3. De carácter ideal; 4. De carácter semistórico (SCHEVILL Y BONILLA, 1922: 38-60).

Según Sito Alba (1983: 343), fue con Joaquín Casaldueiro, con su obra *Sentido y forma del teatro de Cervantes* (1951), cuando se inició una gran valoración de la obra dramática de Cervantes. En aquella obra, tras las guerras mundiales, Casaldueiro seguía señalando (como también lo habían hecho sus predecesores, Cotarelo, y también

Schevill y Bonilla) que todavía a mediados del siglo XX, “las aportaciones de Cervantes al teatro” eran ciertamente “difíciles de estudiar”, porque había que hacerlo en torno a una cronología de su comedia, que apenas se conocía, y porque era desconocida, por entonces, la relación con sus contemporáneos (CASALDUERO, 1951: 18-19). En lo que sí estaba seguro Casaldueiro, era de que Cervantes “se esforzó en dar a sus obras una sólida estructura”, aunque poco encontró de común entre el manejo cómico cervantino y el de Lope de Vega, y destacó la ausencia del “gracioso” en sus obras, tal vez porque no lo “captó” o porque para él y para el mundo que quería representar era una figura “innecesaria” (CASALDUERO, 1951: 19). Pedía al lector que el teatro cervantino debía “ser leído con el respeto que el autor merece”, pero no, por ser de él, sino por “su fuerza dramática, su pasión, su alegría, su ingenio, su acción conmovedora, su burla” (CASALDUERO, 1951: 23-24).

En contraste, se debe hacer notar que todavía en la primera mitad del siglo XX, el teatro cervantino tuvo detractores, como el caso de Unamuno, que ya Zimic se preguntaba “¿por qué desdeñó tanto Unamuno el teatro de Cervantes?” (ZIMIC, 1992: 73). Y convivió con otras valoraciones ambiguas, que todavía no reconocían el valor artístico del teatro cervantino, pero sí otras cualidades motivacionales relacionadas con sinergias colectivas, como se ve en Del Río (1966: 221): “Más que por su arte, vale la *Numancia* por la elevación del tono, por la intensidad del sentimiento patriótico y el vigor del aliento colectivo que hace del pueblo todo el verdadero protagonista del drama”.

3. TRAGEDIA RENACENTISTA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Diversas ópticas y etiquetas se han servido para situar histórica y culturalmente a la *Numancia*, y también al primer teatro de Cervantes. Como ha señalado Felipe Valencia (2016: 4), el contexto genérico de la *Numancia*, “tragedia del horror”, debe situarse en “la tragedia española de la segunda mitad del siglo XVI”, que imitaba las tragedias de Séneca y de los neosenequistas italianos del Manierismo,

conformado por “unas treinta y dos obras conservadas en castellano”. Un género que comenzó en las universidades y en los colegios jesuíticos a mediados del siglo XVI “para alcanzar, durante el decenio comprendido entre 1575 y 1585, los corrales comerciales de toda España” (VALENCIA, 2016: 4).

Para Domenech la *Numancia* significó “un logro —muy coherente y satisfactorio— en la aventura de crear la tragedia renacentista española”, un camino que abrió Cervantes, pero que no tuvo continuidad al triunfar el modelo que impuso Lope de Vega. El hecho de que esta perspectiva cervantina quedara sin continuidad y sin explorar, no la invalidaba (desde su punto de vista), sino que denotaba “un cierto tipo de frustración” en el desarrollo dramático nacional (DOMENECH, 1967: 15).

Valbuena Prat destacó que este exponente del teatro renacentista, lo aprendió Cervantes en su viaje a Italia, para crear una tragedia con sentido nacional (VALBUENA PRAT, 1969: 11). Un drama heroico para Varey (1987: 210), un drama histórico de tema heroico para Reed (2003: 68), modelado en preceptos clásicos: “*Numancia might be considered a historical drama on a heroic theme, expressed through a tragic movement modeled on classical precepts*” (REED, 2003: 68). A aquel nuevo teatro profesionalizado del tiempo de Cervantes, “lo que le interesa no es el estudio de los sentimientos y pasiones como tales, sino como elementos del destino humano”, y además otorga un nuevo sentido a la comunidad: “la personalidad histórica” (CASALDUERO, 1951: 9), algo que en la *Numancia* se prueba o se busca con evidencia.

4. CERVANTES ALEJADO DE ARISTÓTELES

El distanciamiento aristotélico de la *Numancia* no se ha valorado tanto como el lado ideológico de la obra (MAESTRO, 2000: 151-2). Casaldueiro (1951: 15) distinguió tres barrocos dentro del teatro, según el tipo de soporte escenográfico. En el primer Barroco, se encontraría el primer Cervantes dramaturgo; el segundo barroco estaría liderado por el teatro de Lope de Vega; y el tercer Barroco por el teatro de Calderón.

Sin embargo, si entendemos el Barroco desde una mirada histórica (y no morfológica o estilística), como apuntó Maravall (1975), el Barroco se trataría de un concepto que se proyecta en las manifestaciones que tejen una cultura. Este Barroco histórico se extendería a través de los tres primeros cuartos del siglo XVII, en buena parte de Europa, si bien para Italia se podría adelantar su comienzo (MARAVALL, 1975: 24-41). Desde este punto de vista Maravalliano, la *Numancia* de Cervantes, sería una obra prebarroca.

Efectivamente, para Baras Escolá, antes que barroca, la *Numancia* es “manierista”, en la recta final del Renacimiento que, a pesar de ser un concepto polivalente, no cumple las reglas clásicas aristotélicas, “donde se revela a las claras el anticlasicismo de Séneca” (BARAS ESCOLA, 2009: 27). De este modo, la *Numancia*, se puede clasificar como una “tragedia renacentista española” (BARAS ESCOLA, 2009: 10).

Coincide en esto Jesús Maestro (2000), pues Cervantes no se dejó llevar por “los rigores del clasicismo poético” (MAESTRO, 2000: 19), más bien se produjo “un divorcio entre la poética cervantina y la preceptiva literaria de su tiempo” (MAESTRO, 2000: 363), en donde el genio español no veía en “la poética aristotélica una solución o un modelo definitivos para el arte de la Edad Moderna” (MAESTRO, 2000: 151). En este sentido, Cervantes estaba más alejado de Aristóteles que Lope de Vega (Maestro, 2000: 151), y es que para Cervantes, Lope no inventaba nada, solo “añadía” (MAESTRO, 2000: 21).

5. EL SUSTRATO SENEQUISTA DE LA ‘NUMANCIA’

En el renacimiento se traducían a los trágicos, pero en el barroco, donde sitúa Casaldueiro ya a Cervantes (vemos que no coinciden las etiquetas artístico-temporales y varían según autores), “se escriben tragedias originales” (CASALDUERO, 1951: 9-10). Al regresar Cervantes de su cautiverio en Argel, en 1580, se estaba produciendo el ascenso de la tragedia senequista como nuevo género dramático en España (BARAS ESCOLA, 2009: 13). La influencia de Séneca en el

teatro europeo del Renacimiento, según Canavaggio, estaba relacionada con la contribución que el cordobés había conseguido “al advenimiento de la tragedia moderna, en tanto que ésta individualiza e interioriza los conflictos que la tragedia griega solía referir a un grupo social o a un conflicto religioso” (CANAVAGGIO, 1998: 11).⁴

El senequismo en España fue “efímero”. Baras Escolá (2009: 31) lo sitúa entre 1577 y 1588, en el que se cuentan 26 obras de ocho autores (VALENCIA, 2016, había señalado 32 obras), una generación en general rondando los 30 años, que reaccionaron a la realidad española del momento, y cuyo ocaso obedeció, según Baras Escolá, a dos factores: “los trágicos dejaron de ser jóvenes”, y porque a partir de 1588, con las malas noticias de la Armada Invencible, “las circunstancias políticas cambiaron radicalmente” (BARAS ESCOLA, 2009: 32). Para 1587, Cervantes dejó de escribir durante algunos años para ganarse la vida de otra manera, su teatro no parece que atrajera al público, o no como lo esperaban los autores de comedias de su época, que demandaban otras fórmulas más acordes con las necesidades del público que acudía a las representaciones.

De la observación y aprendizaje de este género senequiano en los corrales, así como de su lectura, Cervantes pudo recrear, con otro tanto esfuerzo de preparación de fuentes concretas sobre Numancia, su obra sobre esta ciudad celtibérica. Se ha apuntado la enorme influencia de Juan de la Cueva en el Cervantes de los 80 del siglo XVI, hasta el punto de que sin él, la *Numancia* no se habría podido crear, pues ya en aquel autor, de las cuatro obras que había creado con asunto español, dos estaban relacionadas con cercos históricos, como en las tragedias italianas, y es precisamente de este autor de quien Cervantes asume el elemento neosenequista (BARAS ESCOLA, 2009: 13-14).

En esta línea, De la Fuente de Pablo apuntó a que Cervantes sustituyó la “catarsis aristotélica” por el “horror senequista”, el cual se puede observar en la *Numancia*, concretamente en la nigromancia, la antropofagia o el suicidio colectivo (DE LA FUENTE DE PABLO, 2019: 148). Zimic aludió al caso extraordinario de atrocidad en la

⁴ Sobre el senequismo de la *Numancia*, ver Canavaggio (1998). Episodios senequistas, por ejemplo, el del sacrificio de los sacerdotes, inspirado en el Edipo de Séneca.

Numancia en toda la historia del teatro: “los dilemas con los que deben enfrentarse todos los numantinos son, por lo atroz de todas las alternativas, extraordinarios, quizás únicos, en la historia del teatro” (ZIMIC, 1992: 76). Para Avalor-Arce la antropofagia es “herencia de efectismo dramático y la técnica de lo terrorífico y horrible” provenientes de Séneca y Lucano (AVALLE-ARCE, 1962: 68). Este horror senequista proviene de un ser humano “abandonado por los dioses”, en manos de “la inestabilidad de la fortuna”, donde lo trágico se abre paso desde “la lucha interior que el ser humano entabla con fuerzas antagónicas esencialmente humanas”, donde Séneca duda de los dioses a través de los coros (MAESTRO, 2000: 135). En la *Numancia* cervantina, al contrario que en la épica clásica y medieval, “la razón no está en Cervantes de parte de los sitiadores sino de los sitiados” (TORRES MONREAL, 1996: 102-103, citado en BARAS ESCOLA, 2009: 17).

Casaldüero había advertido ya en 1951, que “las aportaciones de Cervantes al teatro” eran ciertamente “difíciles de estudiar”, y que había que hacerlo en torno a una cronología de su comedia, que por entonces apenas se conocía, y porque era desconocida también, la relación con sus contemporáneos (CASALDUERO, 1951: 18-19). Más de medio siglo después, ha habido avances importantes en los estudios de la *Numancia* y en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVI. A pesar de esto, Baras Escolá en 2009, hablaba de rescatar a un conjunto de dramaturgos que todavía habían quedado “desatendidos” o directamente “menospreciados”, como Juan de la Cueva, Lupericio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués o Rey de Artieda, es decir, la generación de Cervantes, de los cuales “faltan ediciones accesibles y puestas al día del corpus dramático”, algo que ayudaría a “entender lo que significó en su tiempo la *Numancia*” (BARAS ESCOLA, 2009: 10).

Cervantes adoptó el “estilo dramático neo-senequista”, como apuntó Baras Escolá, a través de Juan de la Cueva, pero también de otros como Cristóbal de Virués o Lupericio Leonardo de Argensola (CORTADELLA, 2005: 557). Dentro del contexto de esa generación, podemos añadir entre otros a Jerónimo Bermúdez, pues Cervantes “tiende a reproducir modelos pseudoclásicos de la tragedia neosenequista propia de la década de 1580” (MAESTRO, 2000: 156).

Cervantes, efectivamente, “se empapó en las obras de Argensola, Cueva y Virués” (CORTADELLA, 2005: 558), y en aquel tiempo de la década de 1580, “hubo intentos por crear un teatro auténticamente nacional, inspirado en crónicas o leyendas épicas autóctonas”, y Cervantes, con su *Numancia*, “participó del movimiento” (CORTADELLA, 2005: 560). Con respecto a la técnica, ya apuntaban Schevill y Bonilla a la influencia que pudo recibir Cervantes de ese grupo de escritores coetáneos, como los nombrados Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, y, en menor medida, Rey de Artieda o Francisco de la Cueva (SCHEVILL Y BONILLA, 1922: 18). Concretamente, la influencia de Juan de la Cueva en Cervantes se observa en la reducción de cinco jornadas a cuatro, también en los metros italianos de arte mayor, o en los repartos y la despedida, las marcas de estilo recurrente. La diferencia entre Cervantes y el resto de imitadores de la época a los que superó, estaba en la originalidad de cómo empleó esa influencia (BARAS ESCOLA, 2009: 23).

A pesar de esta influencia clásica senequista, se debe adaptar a la realidad del tiempo de Cervantes. Así, Casaldüero observó diferencias interesantes entre la tragedia del mundo griego, y la realidad cristiana del siglo XVI en España: “el mundo griego tiene una tragedia; el mundo cristiano tiene una pasión” (CASALDUERO, 1951: 10). Mientras que “el conflicto trágico griego no tiene solución”, en el cristiano la solución es clara: “condenarse o salvarse”, esa es la elección. Mientras en el mundo clásico los dioses están en contra del héroe, en el cristiano Dios “está siempre a su lado para ayudarlo” (CASALDUERO, 1951: 10). Algo que choca en la *Numancia*, ya que se refiere a un tiempo anterior a Cristo, en un mundo de dioses ajenos y desaparecidos. De ahí que los numantinos no tengan opción, porque el destino ya los ha condenado. Sin embargo, es designio de Dios que, en el presente de Cervantes, se presencie una España renacida y poderosa que se vengará de aquellos romanos. Así, en la *Numancia* no hay opresión de dioses sino de humanos: el ejército romano de Escipión (MAESTRO, 2000: 131).

En el caso de la *Numancia*, que representa una historia en el tiempo anterior al cristianismo (antes de Cristo), para readaptarla a esta visión de Casaldüero, debemos sugerir que el papel de esa ayuda

o salvación vendría representado en los personajes alegóricos como el Duero y España, que a pesar de la tragedia inicial que se vaticina, se verán recompensados con la fama y la eternidad en el futuro, algo que se ajusta bien al cristianismo, y al sentido de la vida de Cristo.

6. APUNTES FINALES SOBRE LA NUMANCIA: EL TEATRO INNOVADOR DE CERVANTES

Cervantes fue consciente, como mínimo al final de su vida, de esta falta de conexión con el público, con la preceptiva del momento, cuando aludió a su decisión “de dejar la pluma y las comedias” al tiempo que entraba “el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica” (CERVANTES, 1998: 93). Pero también fue consciente, o él quiso creer, que había intentado aportar algo nuevo al género, cuando en 1615 afirmó que se atrevió “a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían”, y fue “el primero” en representar “las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro” (CERVANTES, 1998: 92). Aquí probablemente exageraba Cervantes sobre su yo dramaturgo, y además, todavía no era capaz, de percibirse con la perspectiva y distancia suficiente, que hoy sí podemos hacer. De esta manera, ¿qué han dicho los críticos contemporáneos sobre el carácter innovador de su obra?

Ya Menéndez Pelayo se dio cuenta de los intentos renovadores de Cervantes, y de sus conscientes infracciones a las reglas clásicas, pues no pretendía reducir el teatro español “a la imitación de Plauto o Terencio”; pues de esta manera, juzgaba Menéndez Pelayo, “sus propias comedias le hubieran parecido malas y desarregladas” (MENENDEZ PELAYO, 1962: 98).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la *Numancia* comenzó a ser reconocida como una obra trascendental: “una de las obras más notables del teatro del Siglo de Oro” (ZIMIC, 1979: 355), “quizá la mejor tragedia española” (CASALDUERO, 1951: 24), probablemente, “la única tragedia auténtica que nos ha dejado el siglo XVI español” (CANAVAGGIO, 1994: 225). Una obra que Menéndez Pelayo comparó con el teatro de Esquilo (NIETO, 2001: 15), aunque

ya habíamos visto que esta comparativa se había hecho antes ya, desde la crítica francesa, con Philarète Chasles, a mediados del XIX.

La valoración que se hace hoy en día de la *Numancia* es bien diferente. Un buen conjunto de críticos han considerado la *Numancia* la mejor tragedia española: Aub, Casaldüero, Marrast, Río Sanz (BARAS ESCOLA, 2009: 23). Además de las ya citadas, se la ha considerado: “la tragedia española por excelencia de los Siglos de Oro” (MAESTRO, 2000: 152)⁵; “la mejor tragedia aparecida en España, no ya en tiempos anteriores a Lope de Vega, sino en toda la historia de nuestra literatura” (Hermenegildo, 1973: 370, citado en MAESTRO, 2000: 157). O incluso, “la mejor tragedia del Renacimiento en lengua española” (BARAS ESCOLA, 2009: 11).

Otros comentarios más moderados, pero también positivos, se observan en Ángel del Río, en el que la *Numancia* fue “con todos sus defectos la obra más inspirada que la imitación de la tragedia clásica produjo en España y un ejemplo patente del noble espíritu heroico que en todo momento encontramos en Cervantes” (DEL RIO, 1966: 221). Para Ruiz Ramón, se trata de “la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español” (RUIZ RAMON, 1967: 128).

Que el teatro de Cervantes era innovador lo apuntó primero Canavaggio (1977: 448). También Zimic destacó la obra dramática cervantina como innovadora “en la concepción dramática y del escenario teatral”, y también como “atrevida” y “revolucionaria experimentación teatral”. Un capítulo “de imprescindible estudio para el conocimiento cabal no solo de Cervantes sino de la cultura española del Siglo de Oro” (ZIMIC, 1992: 403). Sobre la *Numancia* en el contexto del teatro español, se trataría no solo de “la obra maestra entre las comedias cervantinas, sino también como una de las piezas más notables del Siglo de Oro y hasta como la tragedia nacional por antonomasia” (ZIMIC, 1992: 57-58).

Hermenegildo (1976: 33) destacó la “originalidad del teatro cervantino”, que pasaba entre otras cosas por “no ajustar el teatro a las reglas de Aristóteles ni imitar a los clásicos”. Sin embargo, la falta de éxito entre el público de su época se debió, según Hermenegildo, a

⁵ La tragedia “como género literario y como forma de espectáculo, es herencia de la Grecia clásica” (Maestro, 2000: 124).

que Cervantes intentó cambiar la forma de pensar del español medio, “desde su propia situación de marginado”. En cambio, Lope, que se dejó llevar por la corriente, triunfó.

La innovación formal y funcional de la *Numancia* pasó desapercibida en su época, y el Siglo de Oro no reaccionó “ante la *Numancia*”, no percibió “cuanto de novedad” había en la tragedia (MAESTRO, 2000: 138). A Cervantes no se le prestó atención en su época porque no fue reconocido por el canon literario, ocupado entonces por Lope de Vega y sus seguidores, y porque además a Cervantes se le encasilló en la novela (MAESTRO, 2000: 365-370). Este mismo académico concibe el teatro de Miguel de Cervantes como un “eslabón decisivo” en la evolución de la dramaturgia occidental, “en sus formas trágicas y en sus formas cómicas” (MAESTRO, 2000: 123; 2003: 758).

En definitiva, el primer teatro cervantino fue un modelo en transición que no se consolidó, como sí hizo el modelo de comedia nueva de Lope de Vega. Y así, desde el prisma con el que se acabó conformando el canon para el estudio de la literatura del Siglo de Oro, donde Lope de Vega y sus seguidores, y luego Calderón, dominaron la escena, el teatro de Cervantes no tuvo espacio para su consideración, algo que además ayudó a eclipsar su propia obra de *El Quijote*, convertida en la novela de todas las novelas.

Tuvieron que pasar varios siglos hasta que, con un estudio y una perspectiva más amplia y clara, se ha podido situar en un contexto de cambio y transición, de innovación y creatividad, de ruptura de normas y liderazgo pionero, la obra teatral de Cervantes, y su *Numancia*, como la cúspide de esa originalidad.

AGRADECIMIENTOS

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Palacký de Olomouc, entre los años 2022-2024, a través del Fondo de Apoyo a las Actividades Científicas [*Fond pro podporu vědecké činnosti, FPVČ 2022/03*].

El autor agradece a los evaluadores anónimos sus comentarios y sugerencias.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, Manuel (1997): Modelos historiográficos e imágenes de la Antigüedad: *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes y la historiografía sobre la España antigua del siglo XVI. *Hispania Antiqua*, 21, 545-570.
- ÁLVAR EZQUERRA, Alfredo (2011): Cómo hacer historia en tiempos de Cervantes: Propuestas historiográficas. *Edad de Oro*, XXX, 7-17.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1962): Poesía, historia, imperialismo: 'La Numancia', *Anuario de Letras*, 2, 55-75.
- BARET, Eugène (1863:) *Histoire de la littérature espagnole*. Paris, Dezobry.
- CANAVAGGIO, Jean (1977): *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CANAVAGGIO, Jean (1994): *Historia de la Literatura Española. El Siglo XVI*. Tomo II. Barcelona, Ariel.
- CANAVAGGIO, Jean (1998): El senequismo de la "Numancia": hacia un replanteamiento. In: BERNAT VISTARINI, Antonio Pablo (ed). *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca, Universidad de Islas Baleares, 3-11.
- CANAVAGGIO, Jean (2023) La Tragedia de Numancia entre Ambrosio de Morales y Miguel de Cervantes. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIX-2, 159-173.
- CASALDUERO MARTÍ, Joaquín (1951): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Aguilar.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Entremeses*. Madrid, Cátedra.
- CHASLES, Philarète (1868): *Voyages d'Un Critique À Travers La Vie et les Livres: Italie et Espagne*. Paris, Didier.
- CORTADELLA, Jordi (2005): La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial. *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 557-570.
- COTARELO VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Madrid, Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- DEL RÍO, Ángel (1966): *Historia de la Literatura Española. Desde los orígenes hasta 1700*. La Habana, Edición Revolucionaria.
- DE LA FUENTE DE PABLO, Pablo (2019): 'Mil siglos durará nuestra memoria'. El sustrato historiográfico de La Numancia de Miguel de Cervantes. In: A. GRZELAK-KRZYMIAŃSKA, A. WOŹNIAK,

- M. J. (red.), *Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność*, „*Manufatura Hispánica Lodziense 6*”. Łódź: WUŁ, 135-166.
- DOMENECH, Ricardo (1967): La destrucción de Numancia y el Cervantes de 1580 (ensayo preliminar). In: DOMENECH, Ricardo (ed). *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes. Madrid, Taurus, 7-39.
- ESTEBAN NARANJO, Silvia (2016): *Tragedia de Numancia de Miguel de Cervantes. Crítica y fuentes*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Director: Florencia Sevilla Arroyo.
- GIL DE ZÁRATE, D.A. (1851): *Resumen histórico de la Literatura Española*. Segunda Parte. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar de Roig.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1976): *La 'Numancia' de Cervantes*. Madrid: Biblioteca Crítica Literaria.
- KING, William F. (1979): Cervantes, Numancia and Imperial Spain. *MLA*, vol. 94, n. 2, Hispanic Issue, 200-221.
- MAESTRO, Jesús (2000): *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid, Iberoamericana
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962): *Historia de las ideas estéticas en España (Siglos XVI, XVII y XVIII)*. Volumen II. Madrid, Anaya.
- NIETO, Ramón (2001): *Historia de la Literatura Española (II). Siglos de Oro y Neoclasicismo*. Madrid, Acento.
- REED, Cory A. (2003): Identity formation and collective anagnorisis in 'Numancia'. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 5, 67-76.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967): *Historia del teatro español I*. Madrid, Alianza.
- SANCHA, Antonio (Ed.) (1784): *Viage al Parnaso. Compuesto por Miguel de Cervantes. Publicanse ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: Aquella intitulada La Numancia: esta el Trato de Argel*. Madrid, Antonio de Sancha.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (1920): *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*. Tomo V. Madrid, Gráficas reunidas.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (1922): *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*. Tomo VI. Madrid, Gráficas reunidas.

- SHIVERS, George (1970) La historicidad de 'El cerco de Numancia' de Miguel de Cervantes Saavedra. *Hispanófila*, 39, 1-14.
- SITO ALBA, Manuel (1983): El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII). In: DÍEZ BORQUE, José María (dir.) *Historia del teatro en España. Tomo I (Edad Media, siglo XVI, siglo XVII)*. Madrid: Taurus, 155-472.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta.
- VALENCIA, Felipe (2016): *Furor, industria y límites de la palabra poética en La Numancia de Cervantes*. *Criticón* [En línea], 126, 1-25. Publicado el 15 noviembre 2016, consultado el 18 mayo 2024.
- VAREY, J.E. (1990): La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro. La edición de textos. In: JAURALDE, Pablo; NOGUERA, Dolores y REY, Alfonso (eds.). *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. London, Tamesis, 99-109.
- ZIMIC, Stanislav (1979): Sobre una edición de la Numancia de Cervantes. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre 1979, 355-364.

Daniel Esparza

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého

Křížkovského 10

77180 Olomouc, Česká republika

daniel.esparza@upol.cz