

La secularización de la tragedia

Cervantes y *La Numancia*

Jesús G. Maestro

Biblioteca Crítica Luso-Hispana

2004

A Olga Gugliotta,
sobresaliente y única, siempre...

Jesús G. Maestro
Charlottesville, Virginia, 1 de diciembre de 2002.

ÍNDICE

1. Cuadro cronológico
 - 1.1. Biobibliografía de Miguel de Cervantes
 - 1.2. Acontecimientos literarios y culturales
 - 1.3. Acontecimientos históricos, sociales y políticos
2. *Numancia* o el triunfo de la libertad
 - 2.1. Cervantes y la secularización de la tragedia
 - 2.2. *Numancia*, primera tragedia moderna de Occidente
 - 2.3. Los secretos de la modernidad: progreso y ruina
3. Selección de textos
4. Bibliografía selecta

1. CUADRO CRONOLÓGICO

1.1. Biobibliografía de Miguel de Cervantes

1547 Nace Miguel de Cervantes Saavedra, en Alcalá de Henares. Posiblemente el 29 de septiembre. Fue bautizado el 9 de octubre de 1547 en la iglesia de Santa María la Mayor.

1551 La familia Cervantes se traslada a Valladolid, donde en ese año se hallaba la Corte. Tras sucesivos fracasos en Valladolid, la familia vuelve a Alcalá de Henares en 1553.

1564 A finales de 1564, el padre reaparece instalado en Sevilla. Cabe conjeturar si Cervantes asiste allí al colegio de los jesuitas, donde habría tenido al padre Acebedo como maestro y a Mateo Vázquez, luego secretario de Felipe II, como condiscípulo.

1566 El padre de Cervantes se establece con su familia en Madrid. Trata, entre otros, con Alonso Getino de Guzmán, quien era organizador de espectáculos en la capital. Cervantes inicia con él sus primeros pasos en la poesía, con el soneto que comienza “Serenísima reina en quien se halla”, escrito a propósito del nacimiento, en 1567, de la infanta Catalina Micaela, segunda hija de Felipe II e Isabel de Valois.

1568 Cervantes estudia con Juan López de Hoyos, nombrado rector del “Estudio de la Villa” el 12 de enero de este año.

1569 Cervantes se encuentra instalado en Roma, al servicio de monseñor Acquaviva, con quien permanecería poco menos de un año y medio. La única explicación coherente que se ha dado a este cambio de escenario tiene que ver con una provisión real, fechada en septiembre de 1569, en la que se ordenaba el apresamiento de un joven estudiante, llamado Miguel de Cervantes, por haber herido en duelo a Antonio de Sigura.

1571 Las tropas de Diego de Urbina embarcan en la galera *Marquesa*, encargadas de prestar apoyo al contingente veneciano, aliado con España y el Vaticano, para combatir a los turcos en la batalla naval de Lepanto. Cervantes combate desde el esquife de la nave. Recibe dos disparos de arcabuz en el pecho y un tercero en la mano izquierda, que se la dejaría inutilizada. De ahí el apelativo de “manco de Lepanto”. Se recupera de sus heridas en Mesina. Hasta 1575 lleva una vida dedicada a la milicia.

1575 Convertido en “soldado aventajado”, obtiene cartas de recomendación de don Juan de Austria y el duque de Sessa. Decide regresar a España. A principios de septiembre embarca en Nápoles en una flotilla de cuatro galeras que se dirige a Barcelona. Una tempestad las dispersa y *El Sol*, en la que viajaban Cervantes y su hermano Rodrigo, es apresada frente a las costas catalanas por unos corsarios berberiscos al mando de Arnaut Mamí. Los cautivos son conducidos a Argel, y Miguel de Cervantes cae en manos de Dalí Mamí, apodado *El Cojo*, quien, a la vista de las cartas de recomendación, fija el rescate de Cervantes en 500 ducados de oro, cantidad prácticamente inalcanzable para su familia.

1576 Primer intento de fuga: huye con otros cristianos rumbo a Orán, pero el moro que los guiaba los abandona y han de regresar a Argel.

1577 Segundo intento: Cervantes se encierra con catorce cautivos en una gruta del jardín del alcaide Hasán, donde permanecen cinco meses en espera de que su hermano Rodrigo, rescatado poco antes, acuda a su liberación. Un renegado apodado *El Dorador* los traiciona y son sorprendidos en la gruta.

1578 Tercer intento: envía a un moro con unas cartas dirigidas a Martín de Córdoba, general de Orán, para que les envíe algún espía que los saque de Argel. El moro es detenido y Hasán ordena que se

le den dos mil palos a Cervantes. Parece ser que el castigo no se cumplió.

1579 Cuarto intento: procura armar una fragata en Argel para tratar de alcanzar España con unos sesenta pasajeros. De nuevo una delación, realizada por el renegado Caybán, frustra la empresa. Es sorprendente que pese a los cuatro intentos frustrados de fuga a Cervantes siempre se le hubiera perdonado la vida.

1580 El 19 de septiembre de 1580, cuando Cervantes está a punto de partir en la flota de Hasán Bajá hacia Constantinopla, los trinitarios fray Juan Gil y fray Antón de la Bella pagan el rescate de su liberación. El 27 de octubre llega a las costa españolas y desembarca en Denia, Valencia.

1581 Consigue una oscura misión en Orán, llevada a cabo a mediados de 1581, desde donde se traslada a Lisboa para dar cuenta a Felipe II del resultado.

1582 Reside de nuevo en Madrid y persiste en su aspiración a alguna vacante, sin lograrla. Se integra perfectamente en el ambiente literario de la Corte, y mantiene relaciones amistosas con los poetas más destacados (Laínez, Figueroa, Montalvo, Padilla, Maldonado, Dantisco, etc.) Redacta *La Galatea*. Simultáneamente, sigue de cerca la evolución del teatro, con el nacimiento de los corrales, y se empapa en las obras de Argensola, Cueva, Virués, y otros tragediógrafos de este período. De estos años podrían datar sus primeras piezas conservadas de la primera época: *El trato de Argel* y *La Numancia*.

1584 Mantiene relaciones con Ana de Villafranca, o Ana Franca de Rojas, de quien nacería la única descendencia de nuestro autor, Isabel de Saavedra (si exceptuamos el *Promontorio* que se refiere en el *Viaje al Parnaso*). Cervantes conoce en Esquivias a Catalina de

Palacios, con cuya hija de diecinueve años, Catalina de Salazar, contrae matrimonio, a sus treinta y siete, el 12 de diciembre.

1585 El 5 de marzo firma un contrato con Gaspar de Porres, quien le entregará cuarenta ducados por dos comedias, hoy perdidas: *El trato de Constantinopla* y *La confusa* (o quizá refundidas respectivamente en *Los baños de Argel* y *La entretenida*). Por estos años debieron de componerse también los títulos desaparecidos de su primera época teatral. Se publica la *Primera parte de la Galatea*. Muere su padre.

1587 Por mediación del Alcalde de la Real Audiencia de Sevilla, Diego de Valdivia, obtiene el cargo de comisario real de abastos para la *Armada Invencible*. Comienza en Écija, donde sus requisas de grano eclesiástico le valen la excomunión por parte del vicario general de Sevilla.

1588 Sigue requisando aceite y trigo en Écija y sus alrededores durante dos años. Allí es acusado de malversaciones, de las que sale airoso, por el regidor Luis de Portocarrero.

1590 Dirige una petición al presidente del Consejo de Indias, solicitando *un oficio en las indias*. La respuesta vuelve a ser negativa y decepcionante: “busque acá en que se le haga merced”. Probablemente durante estos años escribe la *Historia del Cautivo* intercalada en la primera parte del *Quijote* (I, 39-41).

1592 Los enfrentamientos a que da lugar su trabajo de recaudador dan con él en la cárcel de Castro del Río, en Córdoba, merced a una orden del corregidor de Écija por venta ilegal de trigo. La mediación de Isunza logra que se le deje en libertad muy pronto. El 5 de septiembre se compromete con Rodrigo Osorio, mediante contrato, y a cambio de 300 ducados, a componerle seis comedias. Por estos años de 1590-1593 compone algunos poemas sueltos (odas a la *In-*

vencible, romance a *La morada de los celos*, etc.), y es posible que esboce algunas de sus novelas cortas: *El cautivo*, *Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, etc.

1597 Por problemas con las cantidades de dinero recaudadas, el juez Gaspar de Vallejo decreta su encarcelamiento en Sevilla el 6 de septiembre. Allí permanecerá durante varios meses. En esta situación podría haber comenzado la composición del *Quijote*.

1598 Compose el soneto “Al túmulo de Felipe II”.

1600 Abandona Sevilla, por las mismas fechas en las que sus hermano Rodrigo muere en la batalla de las Dunas. No sabemos mucho de Cervantes durante estos años, salvo que muy probablemente se dedica de lleno al *Quijote*, al menos hasta 1604.

1602 Cervantes tiene nuevas complicaciones económicas con el Tesoro público.

1603 El matrimonio Cervantes se instala en Valladolid, nueva sede de la Corte.

1605 Se publica la primera parte del *Quijote*. El éxito es inmediato. A finales de junio Gaspar de Ezpeleta es herido de muerte a las puertas de la casa de Cervantes, lo que provoca un nuevo, y también efímero, encarcelamiento del escritor y de parte de su familia

1606 De nuevo tras la Corte, Cervantes se traslada a Madrid, donde se instala –al menos desde 1608– en el barrio de Atocha.

1610 Intenta acompañar a Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, a su virreinato en Nápoles, pero Lupercio Leonardo de Argensola, encargado de reclutar la comitiva, lo deja fuera, lo mismo que a Góngora.

1612 El matrimonio Cervantes se traslada al número 18 de la calle Huertas. Todavía aficionado a la poesía, el entonces célebre novelista asiste a las academias de moda, entre ellas, a la *Academia Salvaje*, fundada por Francisco de Silva y Mendoza en su palacio de la calle de Atocha. Thomas Shelton traduce el *Quijote* al inglés.

1613 Cervantes viaja a Alcalá e ingresa como novicio en la Orden Tercera de San Francisco, en la que haría votos definitivos tres años después. Se publican las *Novelas ejemplares*.

1614 Publica el *Viaje del Parnaso*. César Oudin traduce el *Quijote* al francés.

1615 Publica las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, dirigidos de nuevo al conde de Lemos. Se publica la segunda parte del *Quijote*.

1616 Enfermo de hidropesía, el 18 de abril recibe los últimos sacramentos, y el 19 redacta, “puesto ya el pie en el estribo”, su último escrito, la dedicatoria del *Persiles*. Cervantes muere el viernes 22. Su entierro tiene lugar al día siguiente, con el sayal franciscano, en el convento de las trinitarias descalzas de la calle de Cantarranas, actualmente, de Lope de Vega, en Madrid.

1617 Su esposa Catalina gestiona con Juan de Villarroel la impresión de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, que de nuevo sale de la imprenta de Juan de la Cuesta.

1.2. Acontecimientos literarios y culturales

1547 Jerónimo Fernández, *Don Belianís de Grecia*. Nacen Alonso López Pinciano, Mateo Alemán y Juan Rufo.

1548 Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*. Robortello publica la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles.

1550 Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*. Nacen Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva y Vicente Espinel.

1552 Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*.

1553 Fecha probable de composición de *El Cróton*, atribuido a Cristóbal de Villalón.

1554 Publicación del *Lazarillo de Tormes*.

1555 Diego Ortúñez de Calahorra, *El caballero del Febo*. Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*.

1556 Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones*. Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*. Luis de Granada, *Guía de pecadores*.

1559 Jorge de Montemayor, *Diana*. Nace Lupercio Leonardo de Argensola.

1560 Nace Juan de Arguijo. Jerónimo Sempere, *La Carolea*.

1561 Nace Francis Bacon, que muere en 1626; y Luis de Góngora, el 11 de julio, que muere en 1627. *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*.

1562 Nace Lope de Vega, que muere en 1635. Nacen Bartolomé Leonardo de Argensola y José de Valdivieso. El Brocense, *Latinae institutiones*. Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y caballeros*, traducido al inglés en 1578.

1563 P. de Luján, *El caballero de la Cruz* (II).

1564 Nace en Stratford-upon-Avon Shakespeare, y es bautizado el 26 de abril. Nace Galileo. Muere Miguel Ángel. Gaspar Gil Polo, *La Diana enamorada*. Antonio de Torquemada, *Don Olivante de Laura*.

1565 Muere Lope de Rueda, que había nacido probablemente en 1505. Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*. Juan de Timoneda, *El Patrañuelo*.

1566 Luis de Zapata, *Carlo famoso*. Muere el Bartolomé de las Casas.

1567 Juan de Timoneda, *El deleitoso*.

1568 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

1569 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*.

1571 Muere Castelvetro, que había nacido en 1505.

1574 Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*. El Brocense comenta a Garcilaso.

1575 Juan Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios*.

1576 James Burbage construye en Londres *The Theatre*, primer edificio dedicado a representaciones teatrales públicas.

1579 Se inauguran los primeros teatros madrileños.

1580 Montaigne, *Essais*. Nace Quevedo. Pedro de Padilla, *Tesoro de varias poesías*. Fernando de Herrera compone sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Comienza a ser construido por Andrea Palladio el *Teatro Olímpico de Vicenza*.

1581 Nacen Salas Barbarillo y Ruiz de Alarcón.

1582 Muere Teresa de Jesús, que había nacido en 1515. Fernando de Herrera, *Poesías*. Nace el conde de Villamediana. Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*.

1583 Muere el librero valenciano Juan de Timoneda, editor de los pasos de Lope de Rueda. Juan de la Cueva, *Comedias y tragedias*. Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe*. Luis de León, *La perfecta casada* y *De los nombre de Cristo*.

1584 Juan Rufo, *La Austriada*. Nacen Tirso de Molina y Saavedra Fajardo.

1585 Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*. Teresa de Jesús, *Camino de perfección*.

1586 L. Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*.

1587 Lope de Vega es desterrado de Madrid. Cristóbal de Virués, *El Monserrate*. B. González de Bobadilla, *Las ninfas y pastores de Henares*.

1588 El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*. Teresa de Jesús, edición póstuma de *Libro de la vida* y *Las moradas*. *Doctor Fausto* de Marlowe.

1589 Marlowe's *Jew of Malta* performed. Giovanni Botero, *Della ragione di Stato*.

1591 Muere Juan de la Cruz, que había nacido en 1542. Muere Mateo Alemán. Bernardo de Vega, *El pastor de Iberia*. Fecha probable de la muerte de fray Luis de León, que había nacido en 1527.

1592 Muere Michel de Montaigne, que había nacido en 1533.

1593 Se cierran los teatros en Londres debido a una epidemia de peste. Shakespeare, *Venus and Adonis*.

1594 Shakespeare, *Rape of Lucrecia, Titus Andronicus, Taming of the Shrew, Henry VI (part II)*.

1595 Shakespeare, *Henry VI (part III)*. Ginés Pérez de Hita, *Gueras civiles de Granada*.

1596 Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*. Juan Rufo, *Los seiscientos apotegmas*.

1597 Muere Fernando de Herrera. Shakespeare, imprime *Richard III, Richard II, Romeo and Juliet*, y estrena *The Merchant of Venice*, redactado un año antes.

1598 Shakespeare, *Love's Labour's Lost, Henry IV (part I)*. Lope de Vega, *La Arcadia y La dragontea*. Juan de Herrera, arquitecto del Escorial, termina la construcción de la lonja de Sevilla. Nace Zurbarán.

1599 Nace Velázquez. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, primera parte. Lope de Vega, *El Isidro*.

1600 Se abren de nuevo los teatros en España, cerrados tras la muerte de Felipe II. Nace en Madrid, el 17 de enero, Pedro Calderón de la Barca. El Greco, *La Anunciación y San José con el niño Jesús*. Se publica el *Romancero General*. Shakespeare, *Midsummer Night's Dream. Merchant of Venice. Much Ado About Nothing. Henry V*.

1601 Shakespeare estrena *Hamlet*. Nacen Alonso Cano y Baltasar Gracián. Juan de Mariana, *Historia de España*.

1602 Shakespeare, *Merry Wives of Windsor*. Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*. Lope de Vega, *La hermosura de Angélica y Rimas humanas*. H. Boguet, *Discours des sorciers*.

1603 Shakespeare publica *Hamlet*. Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*. Francisco de Quevedo redacta *El buscón*.

1604 Mateo Alemán, *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*. El Greco, *La Sagrada Familia*. Shakespeare, *Sir Thomas More* (fragmentos). Lope de Vega, *Primera parte de Comedias y El peregrino en su patria*. Gregorio González, *El Guitón Honofre*.

1605 Shakespeare, *King Lear*. Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*. Alonso López Pinciano, publicación de *El Pelayo*, largo poema épico escrito durante su juventud.

1606 Muere Baltasar del Alcázar. Nace Rembrandt. Shakespeare compone *Macbeth*. Nace Rojas Zorrilla.

1607 Shakespeare estrena de *Antony and Cleopatra* y *Timon of Athens*. Nace Francisco Rojas Zorrilla.

1608 Shakespeare, *King Lear*. Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Estreno de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Nace John Milton, el 9 de diciembre, en Londres; muere el 8 de noviembre de 1674.

1609 Lope de Vega lee en la Academia de Madrid su *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*. En este mismo año publica *La Jerusalén conquistada*. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*. Shakespeare, *Sonnets*. *Troilus and Cressida*. *Pericles*.

1610 Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Shakespeare, *Winter's Tale* (fecha de composición). Muerte del pintor Caravaggio.

1611 Lope de Vega estrena *El villano en su rincón*. Shakespeare escribe *The Tempest*. Luis Carrillo y Sotomayor publica *El libro de la erudición poética*, que constituye una suerte de manifiesto de la

poesía culterana. Fr. Diego de Hojeda, *La Cristiada*. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*.

1612 Lope de Vega estrena *Fuenteovejuna*, *El bastardo Mudarra* y *Los pastores de Belén*. Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*. Diego de Haedo, *Topographía e historia general de Argel*. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*. C. Suárez de Figueroa, *La España defendida*.

1613 Incendio y destrucción del teatro *The Globe* en Londres, el 29 de junio. Lope de Vega estrena *La dama boba*. Góngora compone la primera parte de las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuyo manuscrito entrega a su amigo Pedro de Cárdenas. El Greco, *Beatificación de Santa Teresa*.

1614 Lope de Vega concluye sus *Rimas sacras*. Alonso Fernández de Avellaneda, *Quijote* apócrifo. Mueren El Greco y Mateo Alemán.

1615 Tirso de Molina, *Don Gil de las Calzas Verdes*.

1617 Franciso de Cascales, *Tablas poéticas*. C. Suárez de Figueroa, *El pasajero*.

1618 Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*. Vicente Espinel publica *Vida del escudero Marcos de Obregón*.

1.3. Acontecimientos históricos, sociales y políticos

1547 Derrota de los protestantes en la batalla de Mühlberg. Muere Francisco I de Francia.

1548 Nace Giordano Bruno, que muere quemado por la Inquisición en Roma en 1600.

1551 La Compañía de Jesús se establece en Sevilla. En 1557 abre allí su primer colegio.

1552 Derrota de Innsbruck.

1554 Felipe, hijo de Carlos V, se casa con María Tudor.

1555 Paz de Augsburgo.

1556 Abdica Carlos I. Comienza el reinado de Felipe II, que es coronado en Valladolid.

1557 Batalla de San Quintín.

1558 Muere en Yuste Carlos I de España, el 21 de setiembre. Advenimiento de Isabel de Inglaterra. Muere María Tudor.

1559 Paz de Cateau-Cambrésis. Felipe II casa con Isabel de Valois.

1561 Traslado de la Corte a Madrid, capital del reino.

1563 Concluye el Concilio de Trento, que había comenzado en 1545. Comienza la construcción del monasterio del Escorial.

1564 Fracaso turco ante Orán.

1565 Fracaso turco en las costas de Malta. Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*. Juan de Timoneda, *El Patrañuelo*.

1566 Rebelión en los Países Bajos. Compromiso de Breda. El duque de Alba, gobernador de los Países Bajos.

1568 Mueren el príncipe Carlos e Isabel de Valois. Comienza la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, que concluirá dramáticamente en 1570.

1569 Los turcos ocupan Chipre. Felipe II se casa con Ana de Austria.

1570 Queda sofocada, dramáticamente, la sublevación de los moriscos en las Alpujarras, que había comenzado en 1568. España, Venecia y el Vaticano constituyen una Liga Santa contra los turcos.

1571 Batalla de Lepanto. Fin de la guerra de la Alpujarras.

1572 Muere Pío V. Campañas de Corfú y de Mondón.

1573 Muere Cinthio, que había nacido en 1504. Don Juan de Austria toma Túnez. Mateo Vázquez es nombrado secretario de Felipe II.

1575 Segunda bancarrota de Felipe II.

1576 Saqueo de Amberes por los españoles. Don Juan de Austria es nombrado regente de los Países Bajos.

1577 Hasán Baja rey de Argel.

1578 Batalla de Alcazarquivir, en la que muere el rey don Sebastián de Portugal, nieto de Carlos I de España. Muere don Juan de Austria. Proceso contra Antonio Pérez. Nace el futuro Felipe III.

1580 Anexión de Portugal a la corona de Castilla.

1581 Independencia de los Países Bajos.

1582 Gregorio XIII reforma el calendario.

1585 Alejandro Farnesio recupera Amberes. Sixto V es elegido papa.

1587 Comienzan los preparativos para la Armada Invencible. Cervantes es nombrado comisario de abastos para la Armada Invencible. Ejecución de María de Estuardo. Saqueo de Cádiz por el pirata Drake.

1588 Desastre de la Armada Invencible en las costas inglesas.

- 1591** Motín en Zaragoza por la detención de Antonio Pérez.
- 1592** Cortes de Tarazona.
- 1595** Guerra entre España y Francia.
- 1596** Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*. Juan Rufo, *Los seiscientos apotegmas*.
- 1596** Saqueo de Cádiz por Howard y Essex.
- 1597** Tercera Bancarrota de Felipe II.
- 1598** Muere Felipe II. Sube al trono Felipe III. Duque de Lerma, privado de Felipe III. Se decreta el cierre de los teatros. Paz entre España y Francia, conocida como la Paz de Vervins Isabel y Alberto regentes de los Países Bajos..
- 1599** Epidemia de peste en España. Boda de Felipe III con Margarita de Austria
- 1600** Muere Giordano Bruno, que había nacido en 1548, quemado vivo por la Inquisición en Roma.
- 1601** Felipe III traslada la corte a Valladolid. Volverá a Madrid en 1606.
- 1603** Muere Isabel I de Inglaterra, y accede al trono Jacobo I.
- 1604** España firma en Londres un tratado de paz con Inglaterra. Toma de Ostende.
- 1605** Nace el que ha de ser Felipe IV. Embajada de lord Howard.
- 1606** La Corte de España se traslada de nuevo a Madrid.
- 1607** Fuerte crisis económica en España.

1608 El 30 de enero el Consejo de Estado dispone la expulsión de los moriscos de Valencia.

1609 Tregua de doce años entre España y los Países Bajos. El 4 de abril se hace extensivo a todo el territorio español la expulsión de los moriscos, dispuesta el 30 de enero de 1608 por el Consejo de Estado, y limitada en principio a Valencia.

1610 El conde de Lemos es nombrado virrey de Nápoles. Telescopio de Galileo. Toma de Larache. Enrique IV es asesinado en Francia. Comienza en Francia el reinado de Luis XIII.

1611 Muere la esposa de Felipe III, Margarita de Austria. Se suspenden las representaciones teatrales.

1614 Jacobo I disuelve el parlamento en la corte de Inglaterra, que no será convocado hasta 1621.

1615 Harvey descubre la circulación de la sangre. Luis XIII de Francia se casa con Ana de Austria, hija de Felipe III.

1616 El duque de Osuna es nombra virrey de Nápoles.

1618 Comienza la Guerra de los Treinta Años. La Iglesia Católica condena oficialmente el sistema copernicano.

2. Numancia o el triunfo de la libertad

“En el año de 1600, en vida de Miguel de Cervantes Saavedra, Bruno es quemado por la Inquisición en Roma. En 1618, dos años después de la muerte del novelista español, la Iglesia condena oficialmente el sistema copernicano. Y en 1633, Galileo es obligado a renunciar a sus ideas ante el Santo Oficio. El Cardenal Bellarmino dicta los términos de la abjuración: *Todos convienen en exponer ad literam que el sol está en el cielo y gira en torno a la Tierra con gran velocidad, y que la Tierra está en el centro del mundo, inmóvil*. Galileo muere en 1642. Es el mismo año del nacimiento de Isaac Newton” (Carlos Fuentes, 1976/1994: 26).

El progreso humano es resultado de la evolución del concepto de libertad, es decir, consecuencia práctica del conjunto de reflexiones éticas acerca del conocimiento del bien y del mal. Una obra literaria es moderna en la medida en que, a partir de sus formas poéticas y estéticas, permite a sus intérpretes reflexiones capaces de contribuir a una evolución del pensamiento ético contemporáneo. Desde este punto de vista, la obra literaria y teatral de Cervantes constituye, hoy por hoy, en el ámbito de la ética y de la poética, un discurso decisivo en todos los valores de la vida moderna.

Interpretamos desde el ser, es decir, desde lo que somos, desde nuestra existencia, urgida siempre por el presente histórico y moral en que vivimos. La contemporaneidad de un escritor revela siempre, es decir, pone a prueba, las posibilidades de modernidad de que sus intérpretes son capaces. Interpretamos merced a nuestras ideas, y a pesar de nuestros prejuicios. La mejor crítica nunca sobrepasará los límites de la expresión racional de nuestra propia subjetividad. El deber de toda lectura, de toda interpretación, de toda promoción y generación de ideas, ha de ser el contraste con el presente, en un examen crítico de la totalidad del discurso humano y la actualidad de sus fundamentos. La literatura y el teatro constituyen una fuente

inagotable para ejecutar reflexiones de esta naturaleza. La poética no se considerará en estas páginas como una fosilización artística de la experiencia humana, sino como una fuente de ella, moralmente objetivable en la literatura, como discurso ético y estético de repercusiones fundamentales en nuestro presente.

Vamos a referirnos a continuación al teatro de Cervantes, uno de los autores de la literatura europea que más intensamente se ha preocupado por expresar una concepción fundamental de la libertad humana. Cervantes escribió una obra excepcional y heterodoxa en el seno de una época históricamente dominada por la intolerancia política, la represión social y los fundamentalismos religiosos. Nada de esto ha desaparecido por completo de la vida humana presente. Ni mucho menos. Con todo, nuestro tiempo dispone de una importante nomenclatura cultural —a veces también legislativa— capaz de censurar y proscribir tales agresiones, propias de sociedades ignorantes y violentas. La educación en esta *nomenclatura*, respecto a la cual la literatura tiene mucho que decir, sin duda resulta decisiva. Desde José Ortega, Américo Castro o Luis Rosales se ha reconocido en la obra de Cervantes la esencia de una poética de la libertad. El mundo contemporáneo ha podido confirmar, a veces sólo en cierto modo, ese triunfo. La libertad —lo que los demás nos dejan hacer— es una experiencia que hay conquistar todos los días. Especialmente en estos tiempos, comienzos de siglo XXI, tan disponibles una vez más a la legitimación de la intolerancia y el respeto colectivo hacia los fundamentalismos más lamentables. No cabe duda de que quien niega la posibilidad, niega la libertad. Los límites de la libertad son los límites que *los demás* nos imponen en el desarrollo de nuestra vida social, laboral, académica... La falta de inteligencia y de tolerancia, como bien refleja el teatro cervantino, son causa primordial de represión de libertades y derechos humanos. El poder de los mediocres, tan sofisticado en nuestro tiempo, y especialmente visible en las instituciones académicas y universitarias,

así como el poder de los intolerantes, tan enquistado en abundantes organismos sociales y gubernamentales, constituyen actualmente uno de los principales instrumentos de limitación y represión de libertad individual y colectiva. El teatro de Cervantes sin duda tiene mucho que ofrecer desde esta perspectiva de interpretación literaria (vid. texto 1).

Hasta hace apenas unas décadas, el estudio del teatro cervantino no gozaba de una amplia atención por parte de la crítica. Aunque desde el punto de vista canónico de la historia literaria de Occidente Cervantes ha destacado tradicionalmente como novelista, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han desarrollado diferentes estudios sobre su teatro, que han puesto de manifiesto la importancia extraordinaria de la dramaturgia cervantina en la Edad Contemporánea. Desde el punto de vista del contenido, el teatro de Cervantes se caracteriza porque sus obras recogen una imagen fiel y verdadera de la España de los Austrias, revelando preocupaciones propias de su tiempo. Desde un punto de vista formal, su teatro expresa verosímilmente la complejidad de la vida real, a través de una multiplicidad de técnicas, estilos y temas, en que se recogen los motivos poéticos y morales más frecuentes de su época: comedias moriscas, de temas de cautivos; comedias de carácter aventurero y amatorio, de enredo y aventuras; comedias religiosas, de tema hagiográfico; una tragedia, y ocho entremeses. En consecuencia, Cervantes, por medio de sus obras de teatro, plantea expresiones estéticas para hacer referencia a problemas políticos y sociales propios de su tiempo.

Tradicionalmente, la crítica ha distinguido dos etapas en el teatro de Cervantes: la primera, de 1580 a 1587, constituida por el período de composición de una serie de comedias, de las que se conserva *El trato de Argel* y algunas atribuciones, además de *La Numancia*; y la segunda, representada por la fecha de 1615, y que correspondería a la composición de las ocho comedias y ocho entre-

meses, “nuevos” y “nunca representados”. J. Canavaggio (1977) ha señalado en sus trabajos tres etapas en el teatro cervantino. A la primera etapa (1581-1587), anterior al triunfo teatral de Lope de Vega, pertenecen obras como *Los tratos de Argel* (1583), la tragedia *Numancia* (1585?) y la obra atribuida titulada *La Jerusalén*. La segunda etapa (1587-1606) estaría representada por una época de contratos esporádicos, con Rodrigo Osorio, según se desprende de la existencia de tales documentos, y aquí se incluirían las más antiguas de las *ocho comedias*, entre las que figurarían *La casa de los celos*, *El laberinto de amor* y acaso *El rufián dichoso*. La tercera etapa (1606-1610) comprende el período de regreso definitivo a Madrid, durante el cual escribe la mayor parte de las *Ocho comedias* (*El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*) y quizá también de los *ocho entremeses, nuevos, nunca representados* (*El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas*, *El vizcaíno fingido*, *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*), editados en 1615.

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. Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega —creencia que ha perdurado todavía en algunos lectores de la segunda mitad del siglo XX—, construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica, de la que se sirve con intensidad, precisamente porque la supera en capítulos decisivos de la formación de la literatura y de la teoría literaria modernas, como los relacionados con el tratamien-

to del decoro y la polifonía, de la presencia formal y funcional del sujeto en la fábula, del orden moral trascendente desde el que el protagonista justifica sus formas de conducta, de la experiencia subjetiva del personaje, o de la construcción de figuras literarias que superan todos los arquetipos posibles de su tiempo.

Con sus obras teatrales, Cervantes introduce literariamente, en la ficción verosímil de lo representable y lo imaginario, una triple experiencia humana, que pertenece al dominio de una ética trascendente y secular (*La Numancia*), una crítica muy irónica de determinados aspectos sociales a través del humor y la risa (los ocho entremeses), y una desmitificación de ese teatro que se concibe como mixtificación mundana de determinados valores vitales, ajeno a la expresión compleja y verosímil de la vida real que pretendió ofrecer Cervantes (algunas de sus varias comedias conservadas). Desde esta perspectiva, el teatro cervantino representa un paso singular en la evolución y construcción de la cultura contemporánea.

Uno de los criterios esenciales que han impulsado el desarrollo de esta Biblioteca Crítica se basa en la aceptación de que la estética es uno de los objetos culturales históricamente más mediatizados desde el punto de vista de una cultura nacional y sus medios de comunicación e interpretación. En diferentes lugares he insistido con fuerza en esta idea, que he tratado de explicar desde la teoría de la transducción o intermediación literaria (Maestro, 2000). En este sentido, el teatro desempeña un papel esencial, al tratarse de un arte que sólo puede manifestarse plenamente *mediante* la presencia de un ejecutante intermedio: el director de escena y su compañía teatral. El esquema jakobsoniano (emisor -> mensaje -> receptor) nunca tuvo validez ni realidad fuera de la *teoría* de la comunicación. El pragmatismo de la interacción social y cultural introduce siempre un *intermediario*, un ser humano *transmisor* que *transforma* todo lo que transmite por el sólo hecho de transmitirlo (emisor -> mensaje -> *transductor* -> receptor): el director de escena en el teatro, el in-

térprete musical en la ejecución de una obra musical, el declamador o recitador en un poema lírico, el profesor en el aula, el periodista entre la realidad y la sociedad, el sacerdote entre sus fieles y su dios, el hermeneuta entre la verdad y los lectores de la escritura... La cultura es a la vez un logro y un experimento en incesante transformación, y la literatura es uno de los objetos estéticos que más intensamente contribuyen a esa transmisión y transformación, es decir, a su interpretación mediatizada (*transducción*). Vivimos en un mundo contado. Contado por los demás, naturalmente. No dejan de contarnos cuentos desde que nacemos, y a partir de una edad necesitamos creer en alguno de esos cuentos y, como don Quijote, tomarnos en serio una ficción que haga nuestra vida posible o legítima... En una situación de este tipo, todo lo que hace el ser humano significa, y todo lo que significa es objeto de interpretación y por tanto de mediación. No hay experiencia más dativa que la narración o la interpretación. Interpretar es creer en unas normas. Interpretar la conducta humana es creer en unas normas morales. Las mismas que silenciosamente codifican llegado el momento una poética literaria, bajo el nombre de preceptiva, canon o nuevo historicismo, por ejemplo, y con el resultado de conceptos tales como decoro, didacticismo, finalidad, uso de los sistemas u objetos culturales como instituciones o instrumentos de poder, etc... El debate entre moral y literatura, de platónica antigüedad, es en cierto modo un falso problema que en muchos casos sólo ha provocado soluciones también falsas. ¿Por qué?

Platón arremete contra la poesía porque su forma de contar, su fabulación, no confirma en absoluto el sentido normativo que, a través de la filosofía, el propio Platón pretendía imponer en su ciudad ideal. Platón demuestra de esta forma haber sido el primero en comprender que la literatura es el único discurso que no se atiene a ninguna norma. Por eso también fue el primero en confirmar que el objetivo esencial de la poética era la moral, pero una moral hetero-

doxa, la misma precisamente que él pretendía dominar y subyugar desde las formas de la filosofía normativa, y que la poética, sin permitirle ninguna forma de control, le disputaba incesantemente. Y también irrefutablemente, lo que ya constituía un inconveniente serio y difícil de sortear. La moral de la literatura, efectivamente existente —si no, ¿dónde hubiera estado el problema?— era para Platón una moral heterodoxa, y debía ser desterrada. Sin embargo, la poética dispone de alianzas decisivas, privilegiadas, con la estética. Con ella el lenguaje de la fábula adquiere en la poética un ejercicio formal francamente exclusivo, y sin duda muy superior al de la filosofía. Superior e irrefutable, para Platón y para todos los moralistas que, desde diferentes credos religiosos e ideológicos, han tratado de discriminar la ética de la literatura. Una relación indisoluble las une. Negar esta evidencia es permanecer insensible a los contenidos de la literatura y a sus formas históricas de expresión. La estética es sólo un pretexto en esa unión, aunque sea un pretexto esencial y decisivo. Sólo el arte convierte a la literatura en el único discurso capaz de sobrevivir a todas sus interpretaciones, que tienen y tendrán como fin la obsolescencia más irremediable.

Platón no pudo refutar la esencia de la poética, ni arrebatarle la fuerza de sus contenidos morales, que la literatura disputa sin fatigas a las filosofías de todos los tiempos. La fábula, ese lugar primigenio del que emana lo poético, contenía una moral irreverente y a la vez también inextinguible. En realidad los moralistas ortodoxos y dogmáticos han tratado de negar la moral literaria, genuinamente pagana y secular, y siempre heterodoxa e inconveniente, para afirmar la suya propia. La única posibilidad que le quedaba a Platón fue derogar la poesía, ese discurso moralmente heterodoxo. No le sirvió la dialéctica, sino la ley, es decir, la proscripción. En realidad actuó como un moralista dogmático, y no como un filósofo racionalista. Se sirvió de los recursos de la filosofía, pero juzgó y actuó como un político ajeno a la democracia, como un hombre de iglesia, de cre-

do, de dogma. Al igual que un dios, no supo de ironías. Se tomó la literatura en serio. Creyó en ella, en su heterodoxia ética, como un místico cree en la amenaza real del demonio. En todo creía ver Platón la huella de una realidad metafísica viva, y se olvidó de que la verdad sólo existe indemne en el lenguaje las proposiciones lógicas, cuya validez es siempre muy limitada. La literatura es una ficción estética cuyos referentes pretenden ser formalmente verosímiles, para hacer posible y coherente al ser humano las condiciones de un conocimiento moral y poético. La literatura es convincente en la medida en que es también formalmente verosímil. No hay que creer en ella. Poética no es religión. No es cuestión de fe, ni de preceptivas, ni de cánones, sino de convicción. La forma estética sigue siendo en literatura el medio esencial de toda expresión ética.

Quizá se olvida con demasiada frecuencia que la literatura sólo está alejada del mundo real *ficcionalmente*. La literatura no habla sino de realidades. La credibilidad de las formas le exige conservar todos los lazos de unión con la complejidad de la vida humana. Principalmente la unión ética, himen de la relación más íntima entre el ser humano y el lenguaje. Nunca me pareció especialmente revelador el término *heterocósmico* para designar la esencia de las obras literarias de ficción. La literatura no es exactamente un heterocosmos, sino más bien un cosmos herético, moralmente heterodoxo y estéticamente comprensible. No es un mundo alternativo porque no es un mundo habitable. La forma estética existe porque posee un sentido éticamente reconocible y discutible. Nada más heterodoxo en este contexto, moral y poético, que la literatura teatral de Cervantes. Teatro que es secularización de dogmas. Teatro que, nacido del mito, desemboca en la desmitificación.

2.1. Cervantes y la secularización de la tragedia

“Cielos, de justa piedad vacíos...”
Cervantes, *Numancia* IV, III, 2137)

Es necesario recordar, al hablar de una tragedia como *La Numancia* de Cervantes, las siguientes palabras de Karl Jaspers (1948/1995: 65): “En el mundo abunda, sin duda, la muerte inocente. El mal oculto destruye sin ser visto, hace cosas que nadie oye. Ninguna autoridad del mundo llega siquiera a tener noticias de él [...]. Los hombres mueren como mártires sin serlo cuando su martirio no es percibido ni será conocido nunca por nadie. La tortura y destrucción del débil acontecen diariamente sobre la faz de la tierra [...]. Todas las interpretaciones de lo trágico resultan insuficientes”.

La tragedia constituye una experiencia decisiva en la unión que desde siempre ha existido entre la ética y la literatura. Esta relación resulta indisoluble para el escritor, y también ha de serlo para el intérprete. El arte trágico proporciona, en esta fluida síntesis entre ética y poética, la experiencia de un himen eternamente recuperable en su originalidad. Negar a la literatura la interpretación de sus referentes morales equivale a fosilizar el texto, y a derogar sus relaciones e implicaciones en el presente histórico de la realidad humana. La literatura es superior e irreductible a las formas poéticas en que se objetiva para siempre la totalidad de sus valores culturales.

Voy a considerar a continuación algunos de los aspectos que hacen de *La Numancia* de Cervantes una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente. Creo que *La Numancia* es la única tragedia del Siglo de Oro a través de la cual la cultura hispánica se integra en la cultura moderna y contemporánea. Apoyaré mis palabras en la doble perspectiva que me proporcionan la ética y la poética, con el fin de describir e interpretar las que estimo principales y decisivas contribuciones de Cer-

vantes a la historia de la cultura: una poética de la literatura, basada en el concepto de *libertad*; una ética de la tragedia, basada en la idea de la *secularización*; y una política del estado, basada en la posibilidad de una *utopía*.

Es propio de los dioses mostrar la fuerza de su poder, de su ira o su misericordia, de su capacidad de sacrificio incluso, pero muy pocas veces nos dan muestras de su inteligencia. Sobrevivientes en la nada, desde una soledad eterna y poderosa, dominan el todo. A veces, algunos de sus súbditos primigenios, los ángeles por ejemplo, traicionan incomprensiblemente su magnificencia; el hombre y la mujer por él creados no tardan en engañarle y mostrarse desagradecidos...; como consecuencia de ello disponen un mundo deliberadamente imperfecto, cuyo resultado es el caos más irremediable. ¿Es ésta una labor de la que se deba estar especialmente orgulloso? Los dioses, pues, hacen alarde de su poder, pero pocas veces de su inteligencia. Todo se reduce para ellos a una cuestión moral. No entienden, diríamos, de epistemología. Sólo de ética. De una ética que descarta, por supuesto, cualquier experiencia cómica. Por el uso de la inteligencia los dioses se asemejan a los seres humanos; y por una ambición desmesurada los propios seres humanos acaban por creerse, fraudulentamente, semejantes a un dios. Los númenes no ofrecen pruebas de inteligencia, sino simplemente de poder o de sacrificio, según pretendan deslumbrarnos o seducirnos. Sus obras son obras de fuerza, no de sabiduría. No en vano la inteligencia se orienta esencialmente hacia la persuasión y la crítica, actividades sin duda mucho más humanas que divinas. La inteligencia hace al ser humano; la ficción, a los dioses. Sin embargo, ambos están unidos, por el deseo, en una relación trágica. Ansiedad humana de trascendencia y deseo divino de posesión y dominio sobre lo terrenal. Todos los dioses necesitan hacer milagros para revestirse periódicamente de cierta autoridad, pero sólo los seres humanos son capaces de contar esos milagros. Los númenes necesitan de profetas y

narradores para articular su propio discurso. ¿Quizá la modestia les impide hablar de sí mismos? Lo cierto es que los dioses necesitan la escritura. El fruto de la más humana de las invenciones: dar nombre y sentido a las cosas. He aquí la acción primigenia y adánica de ese primer hombre. Los dioses que no están en los libros, que no están en las escrituras, no existen. En consecuencia, residen en la lectura, y se confirman en la experiencia trágica —y espectacular—, para sublimarse en ella ante los ojos mortales. Los dioses son fugitivos y persistentes visitantes de la literatura. Toda su mitología está destinada a poblar un mundo visible, que la ficción poética ha hecho muchas veces comprensible y verosímil en su fuerza y sensorialidad. Sin embargo, la poética no es la casa de los dioses, sino su laico camposanto, su cementerio civil. La literatura, discurso pagano y secular por excelencia, no habla su mismo lenguaje, normativo y moralista, sino que instituye una voz de libertad y laicismo, de heterodoxia y desmitificación, que ha hecho de los númenes su principal osamenta. La poética ha convertido a todos los dioses en el osario de la literatura. Sin duda un enriquecido tesoro de influencias trascendentes.

En la tragedia clásica, los principales homicidas eran los dioses. La muerte violenta confirma una autorización o un designio divinos. En una tragedia moderna, y la *Numancia* de Cervantes ocupa un lugar de privilegio en este contexto, los únicos homicidas son los propios seres humanos. La estética cervantina nos muestra cómo la modernidad toma conciencia de lo que habrá de ser para el futuro la interpretación de la experiencia trágica: el reconocimiento de la crueldad del hombre contra sí mismo. Más precisamente: contra seres inocentes de su misma especie. Desde la *Numancia* de Cervantes, el sufrimiento de los seres humildes, así como la crueldad ejercida contra criaturas inocentes, alcanza un estatuto de dignidad estética y de legitimación laica que conservará para siempre. La poética de la Edad Contemporánea encuentra aquí una de sus di-

menciones más fundamentales: Büchner, Valle, Pirandello, Lorca, Brecht, Beckett, Dürrenmatt... En la poética cervantina lo cómico se disocia por completo de la humildad social, que ocupa ahora un lugar nuclear en la tragedia, subrogando el hombre común a los antiguos atriadas y a los modernos aristócratas, antaño protagonistas exclusivos de la *fábula* trágica. Simultáneamente, la religión no desempeña en *La Numancia* ningún valor funcional. Pese a la apoteosis contrarreformista, todo transcurre en un mundo pagano. Un mundo gentil que habrá de ser sacrificado por completo, y por la mano del hombre. Sin dioses. Sin profetas. Sin ministros de religiones normativas. *Numancia* es una tragedia deicida. Los numantinos fueron capaces de profanar, con su incredulidad en los númenes y su convicción ante el suicidio, todo el dogmatismo de la Contrarreforma. *Numancia* es ante todo una profanación. Es la secularización de la tragedia. Es la modernidad. Conciencia de libertad contra corriente.

La divinidad advierte a los héroes de su destino. No para que modifiquen su conducta, determinada inalterablemente por los dioses, sino para que lo sepan, simplemente, de modo que las consecuencias de sus humanas decisiones resulten todavía mucho más irónicas.

Una tragedia sólo es visible cuando resulta inevitable. Tal como ha sido configurado a lo largo de la tradición occidental, el concepto de tragedia está determinado desde Aristóteles (*Poética*, 1449 b 24-28) por características muy concretas, sobre las que han podido influir diferentes realizaciones literarias. La *Numancia* cervantina introduce importantes transformaciones en la concepción tradicional de la tragedia, plenamente vigente en los años en que escribe Cervantes. En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia de un *sufrimiento*. En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una *inferencia metafísica*, una implicación en

una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte. En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible una *acción voluntaria* por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio, libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en la destrucción de la existencia. En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el *conocimiento* y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al conocimiento humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y *rebeldía*. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el *castigo*. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos. En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del *lenguaje*. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras. La acción total se da dentro del lenguaje, y todo salvo el lenguaje del ser humano es en la tragedia economía de medios. El verso fue prácticamente hasta la Edad Contemporánea el discurso de la tragedia, y a él se atiene Cervantes; el uso de la prosa es relativamente reciente, y en cierto modo está asociado a las formas que conducen a su decadencia. En buena medida

la prosa representa para la tragedia una *forma abierta*; el verso, su *forma clásica*. Sobre la disposición de tales formas la *Numancia* cervantina transformará funcionalmente la percepción estética de la experiencia trágica, desde el punto de vista de la acción de los personajes (*fábula*), del decoro de sus formas de habla y de conducta (*lexis*), y mediante la sustitución de la Metafísica por la Historia, como medios de expresión del destino trágico (*ananké*).

2.2. *Numancia*, primera tragedia moderna de Occidente

“La *Numancia*, que es lo que aquí nos importa, es la mejor tragedia española. Nadie dio más en esa tesitura”
(Max Aub, 1956/1989: 28).

Frente a las ideas aristotélicas sobre la tragedia, Cervantes se distancia sensiblemente en la *Numancia* de una ordenación teleológica de los hechos orientada hacia una finalidad catártica, así como de una concepción del personaje que sufre las consecuencias de lo trágico como alguien que haya de incurrir necesariamente en un exceso o *hybris*. En primer lugar, porque en su tragedia hay personajes, como los numantinos, que no parece hayan cometido ningún error o falta moral (*hybris*) que haga justificable, o explicable desde ese punto de vista, la desgracia que sufren; acaso es más bien Escipión quien incurre en un momento dado en el exceso o “desmesura” que motiva la tragedia, pues al rechazar la embajada numantina, que pretende la paz con los romanos a cambio de la justicia de sus cónsules, precipita la autoinmolación de todo un pueblo (vid. texto 8). Un personaje detenta siempre el poder en el momento de la desgracia. Un desliz, una desmesura, un exceso irreversible, en el ejercicio del poder, desencadena siempre una desolación irreparable. No son en este caso los arévacos quienes incurren en estos excesos, sino Escipión (vid. textos 9 y 10). 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 sobre la tragedia (Aristóteles, *Poética*, 1452b 34 - 1453a 7). ¿Qué hay de particular, pues, en la experiencia trágica de la *Numancia* cervantina, que sin negar la autoridad del clasicismo aristotélico no se adecua ni formal ni funcionalmente a muchos de sus imperativos esenciales? Una tentativa de modernidad distancia la creación literaria cervantina de la poética clásica del Renacimiento, y quizá aún más intensamente del aristotelismo desde el que se explica y fundamenta el mundo antiguo.

Por otro lado, 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 nobiliaria. 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 (vid. texto 7). La *Numancia* es una tragedia, quizá la primera en la historia de la dramaturgia occidental, que confiere honor y dignidad a la acción heroica de personajes humildes. Cervantes expresa y justifica el honor de los villanos, en una de las experiencias más radicales de la existencia humana, como es la decisión del sacrificio colectivo, la autoinmolación de una ciudad.

Nada hace pensar que el tratamiento del honor que presenta Cervantes en la *Numancia* se relacione estrechamente con los códigos e imperativos de la honra característicos de la “comedia nueva”; el honor de los numantinos no se agota ni se explica en sí mismo, sino que es preciso considerarlo desde la perspectiva trágica en que se sitúa la acción de sus protagonistas. La dignidad y el honor de los habitantes de Numancia no adquiere ni pretende en ningún momento representatividad social o fundamento estamental; no subyace en

esa concepción de la honra ninguna estructura de clase. El honor se percibe aquí como un atributo de la libertad, y como una consecuencia, antes que una causa, de la voluntaria decisión de inmolarse colectivamente. El objetivo de los numantinos es la conservación de la libertad, a la que no renuncian jamás, así como la preservación del honor, como legitimidad o coherencia moral que garantiza la integridad de sus valores, a la vez que asegura la convivencia. La conservación impoluta de tan altos ideales exige, todavía en la Edad Moderna, desde la mentalidad de Miguel de Cervantes, un desenlace trágico, cuyos hechos ponen a prueba el heroísmo verosímil, no de altos patricios o aristócratas, que hayan podido incurrir más o menos conscientemente en faltas morales, sino de gentes singularmente humildes y completamente inocentes.

El valor del destino y de las fuerzas supranaturales se encuentra en la *Numancia* formalmente referido, pero funcionalmente muy atenuado. Las invocaciones al mundo metafísico y suprasensible desempeñan en la tragedia un valor emotivo, formal o retórico, antes que discursivo o funcional; el resultado de las experiencias agoreras y adivinatorias no influye decisivamente en el curso de los acontecimientos ni en las decisiones de sus protagonistas. Más tienen a veces de escenas costumbristas que de hechos auténticamente reveladores de las secuencias funcionales de la acción. Son numerosos los momentos en los que, a lo largo de la *Numancia*, se alude a una realidad trascendente en la que no se identifica ni reconoce de forma explícita un poder superior, capaz de intervenir funcionalmente en el curso de los acontecimientos y acciones humanas. El propio Escipión, en su arenga a los soldados romanos, advierte, con claridad sorprendente para la época, que la fortuna nada tiene que ver con el desenlace del enfrentamiento que mantienen contra los numantinos, sino que es más bien el poder de la voluntad humana, la diligencia frente a la pereza, lo que ha de determinar, en el cerco de Numancia, el triunfo o la derrota de las tropas romanas. Sin duda

la imagen de Marte a la que aquí alude Escipión prelude la pintura de Velázquez, en la que el dios de la guerra desmiente, con tu actitud distendida y abandonada, la expresión de cualquier acto heroico: “La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento / [...] hállase mal el trabajoso marte” (I, 89-90 y 154). Cervantes llega a afirmar que algo semejante a que cada ser humano es en cierto modo dueño de su propio destino, desterrando así la influencia de una realidad metafísica en el desarrollo de los asuntos humanos: “Cada cual se fabrica su destino, / no tiene aquí Fortuna alguna parte” (I, 157-158) (vid. texto 2).

Desde el punto de vista de la poética, la *Numancia* cervantina se distancia de la primera de estas exigencias: los dioses son simplemente divinidades a las que se atribuyen agüeros en los que creen —o no creen, diríamos mejor— los personajes de la tragedia, pero en ningún momento los númenes intervienen directa o individualmente en el poema, ni de obra ni de palabra (vid. texto 3). La secuencia protagonizada por Leoncio y Morandro, que sucede a la comprobación oficial de los augurios que acaba de llevar a cabo la comunidad del pueblo numantino, confirma, desde el ámbito de la experiencia humana individual, la intención cervantina de contraponer al poder de los dioses y la superstición metafísica la solvencia de la razón y la voluntad del hombre. Las palabras de Leoncio se encuentran, en cierto modo, muy próximas a las de la arenga de Escipión a sus soldados: la fortuna y los agüeros nada tienen que ver con la voluntad y el “ánimo esforzado” del buen militar. Una vez más la acción de una realidad trascendente queda excluida del ámbito de la acción del hombre. Sólo una voluntad humana puede vencer el poder de la voluntad humana. Una interpretación radical de estas palabras podría llegar a identificar en el discurso de Leoncio un fondo nihilista inadecuado a la época en que escribe Cervantes; sin embargo, resulta imposible leer los enunciados de este personaje, concretamente en su diálogo con Morandro, sin percibir una

declarada negación de la presencia del destino en la vida existencial del ser humano. El discurso de Leoncio enfrenta la voluntad humana con la metafísica, y niega el valor del destino y sus imperativos sobre las facultades volitivas del hombre, presididas siempre, desde el punto de vista cervantino, por el ejercicio de la libertad. Ni Edipo, ni Electra, ni Orestes, se atreverían jamás a repetir estas palabras sobre la existencia y el poder del orden moral trascendente que guiaba sus vidas.

Sin duda el silencio de los dioses es, en la concepción cervantina de un mundo trágico, mucho más expresivo que su verbo. 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 secular, por completo diferente a la exigida por la poética antigua. 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 ya determinada por una realidad metafísica.

En el cuadro segundo de la jornada segunda de la *Numancia* tiene lugar una escena, la de los augurios, que puede considerarse como ejemplo de teatro en el teatro, además de confirmar la distancia de la tragedia cervantina frente al mundo numinoso de los dioses. El pueblo numantino, y concretamente los personajes de Morandro y Leoncio, acude al sacrificio y ritual que se ofrece a los dioses con objeto de conocer cuál será el destino de Numancia. El pueblo asiste como espectador a la contemplación de un ritual trágico, un sacrificio a los dioses, en el seno de la acción principal de la tragedia. La acotación que indica funcionalmente la composición y actuación de la comitiva resulta por sí misma suficientemente expresiva, pues dispone los mecanismos necesarios para representar la

teatralización del sacrificio dentro de la teatralización de la tragedia (vid. texto 4).

Aunque todo espacio es susceptible de resultar propicio a la experiencia trágica, no es imprescindible, en principio, que esta categoría haya de participar esencialmente en el desarrollo de la acción: basta con que diseñe, y circunscriba en todo caso, el escenario en que ha de tener lugar la fábula. Sin embargo, el espacio de la *Numancia* adquiere consecuencias inmediatas y esenciales en la experiencia trágica, al transformar al protagonista en un eterno prisionero. El espacio de la tragedia delimita las posibilidades de acción y de existencia de los personajes, y hace que precisamente su existencia carezca de sentido fuera del espacio en el que se les sitúa: pueden abandonar la espacialización que se les adjudica —no jerarquizada, al contrario de lo que sucedía en la tragedia clásica—, pero no sin arriesgar radicalmente su vida, y renunciar de este modo a la experiencia de su existencia.

La experiencia trágica de la Edad Moderna se aleja de la inferencia metafísica de la Antigüedad, la recuerda y reproduce, pero le resta valor. Leoncio y Morandro la contemplan como quien contempla un espectáculo teatral. Por si quedan dudas, la secuencia de los augurios se reitera con el protagonismo de Marquino y la presencia sobrenatural del cuerpo muerto (vid. texto 11). La invocación del poder metafísico y de la posible voluntad de sus designios frente a la existencia humana constituye en la *Numancia* cervantina un hecho que es objeto de *representación teatral* para los propios numantinos; el espectador del siglo XVI, como el del siglo XXI, se siente doblemente distanciado, merced a la concepción teatral de Cervantes, de la experiencia dominante de un poder moral trascendente y metafísico, cada vez más lejano en el tiempo de la historia, así como convencionalmente más distante en el espacio de la representación teatral. Un doble escenario separa en el teatro cervantino al espectador de los númenes (vid. texto 4).

No hay que olvidar, por otra parte, el papel, funcionalmente muy relevante, que desempeña el personaje femenino en la acción de la tragedia. Este es un aspecto que sorprendentemente ha pasado desapercibido para todas las feministas que se han ocupado alguna vez de la literatura española de la Edad Moderna. Con frecuencia interpretan desde el prejuicio y el victimismo, más que desde la idea y la coherencia literaria. Lo cierto es que las mujeres numantinas, desde una configuración completamente anónima (mujer primera, mujer segunda...), salvo en el caso de Lira, intervienen en el curso de la acción y alteran una de sus evoluciones posibles, al impedir que los hombres de Numancia se enfrenten a los romanos en un acto de suicidio que, a cambio de un instante de valor, acabaría con sus vidas, a la vez que marginaría para siempre a las mujeres de la responsabilidad que ellas mismas se exigen en la defensa de la ciudad, lo que equivaldría a entregarlas al ultraje y la esclavitud de los romanos: “Peleando queréis dejar las vidas, / y dejarnos también desamparadas, / a deshonras y muertes ofrecidas” (III, 1293-1295).

El discurso de las mujeres de Numancia desmiente y desmitifica la secular visión masculina del heroísmo épico y trágico, a la vez que exige la presencia de la mujer en la expresión dignificante del dolor y el sufrimiento del ser humano. Las numantinas no pretenden llorar, desde la supervivencia humillada, y a manos del enemigo, cual Andrómaca o Hécuba, la muerte de sus varones. Se observa una vez más que entre los numantinos no existen diferencias de ningún tipo, que obedezcan a criterios sociales, morales, estamentales, o sexuales. Así se distribuyen por igual, entre los miembros de la ciudad, los únicos alimentos de que disponen: “y, sin del chico al grande hacer mejora, / repártanse entre todos...” (III, 1438-1439). La piedad y el terror, como sentimientos que son consecuencia de situaciones extremas, tienden a disipar las diferencias entre los seres, y a identificar en una sola experiencia diferentes impulsos humanos.

La voz de la mujer está dotada en la *Numancia* de atributos corales y funcionales. El hombre no está solo en la tragedia numantina, y no decide en soledad el curso de los hechos. La voz de sus esposas cambia razonablemente el desarrollo de la acción. En el teatro de Cervantes la palabra de la mujer parece más importante en la evolución de la fábula que la influencia del destino con todos sus hados. Por un lado, el hombre escucha a la mujer, por otro, numantinos como Leoncio niegan todo el valor de los augurios. En consecuencia, Teógenes, el sabio gobernante de la ciudad, decreta que “jamás en vida o muerte os dejaremos; / antes, en muerte y vida os serviremos” (III, 1408-1409). El discurso de la mujer convence, se le presta atención y reconocimiento, y en adelante “sólo se ha de mirar que el enemigo / no alcance de nosotros triunfo o gloria” (III, 1418-1419). La voz de la mujer se diferencia ahora de las voces del coro ático; en la tragedia griega el coro no intervenía en el curso de la fábula, no determinaba la evolución o el desarrollo de los hechos; acompañaba coralmente el discurso de los grandes interlocutores, atemperaba el *pathos*, confirmaba las razones de los hablantes y aconsejaba prudencia; en suma, desempeñaba una función emotiva, mas nunca discursiva o funcional, y en absoluto con capacidad de intervención en la *metabolé* de la fábula. Lástima que las mujeres numantinas hayan sido olvidadas incluso por las propias feministas contemporáneas, ensimismadas en discursos especulativos, teoremas sin experiencia, desde los que olvidan que el precio de la autonomía es la esterilidad.

Paralelamente, a las figuras alegóricas de la *Numancia* —Guerra (texto 12), Enfermedad (texto 13), Hambre (texto 14), España, Dueño...— se les han atribuido diferentes funciones: en primer lugar, asumirían cualidades en cierto modo equivalentes a las del coro en la tragedia antigua; por otro lado, desde una perspectiva metateatral, se ha tratado de identificar en el personaje coral una especie de espectador privilegiado de la tragedia; se las ha considerado también

como personajes que, con su percepción del drama, contribuyen a un enriquecimiento de la recepción del espectador, mediante la exposición de hechos y argumentaciones sobre situaciones futuras, de modo que ofrecerían una interpretación del texto que actuaría a su vez sobre la interpretación de los espectadores reales (transducción); en este sentido, introducirían una estructura perspectivística en la dramaturgia cervantina, alcanzando de este modo ciertos efectos polifónicos en el uso del lenguaje; finalmente, hay que reconocer que los personajes alegóricos se sitúan en cierto modo en un ámbito de trascendencia en el espacio y en el tiempo de la tragedia; introducen de este modo un efecto de distanciamiento, de lectura indudablemente brechtiana. Cervantes inicia así un concepto muy moderno de visión épica, de perspectiva mediatizada, los hechos dramáticos. Los personajes alegóricos representan una realidad trascendente, a la que remiten, y a través de la cual se sitúan por encima de los hechos genuinamente humanos de la experiencia trágica. Suplen en cierto modo la ausencia de personajes nobles, de figuras próximas al mundo elevado y aristocrático que postulaba — pensemos en la *Iliada* y en la literatura antigua— una realidad trascendente, con la que incluso convivían los más selectos de los personajes, y sin la cual quizás la Antigüedad no podría haber llegado a concebir plenamente el espíritu de lo trágico.

2.3. Los secretos de la modernidad: progreso y ruina.

“Las capas dirigentes de la sociedad no tienen cultura, tampoco libros, y ni siquiera un lenguaje en el que sea posible expresar una cultura que resulte adecuada para ellas” (E. Auerbach, *Mimesis*, 1942).

El personaje trágico adquiere en la *Numancia* plena consciencia de su existencia mortal: “nuestros vivos remedios son mortales” (II, 894). Existe en la *Numancia* una triple concepción del personaje

dramático, al que se confiere una expresión épica, relacionada con el legendario mito de la colectividad numantina; una expresión alegórica, que adquiere forma objetiva en los personajes que representan simbólicamente ideas abstractas (Enfermedad, Hambre, Fama, España, etc...); y una expresión existencial, derivada de la interpretación de aquellas formas que configuran al personaje como sujeto de experiencias particulares en el curso de la tragedia, y que, si bien se encuentran al servicio de la acción principal, pues no actúan funcionalmente sobre su desarrollo, constituyen escenas en las que la experiencia del sujeto individual supera y desplaza las posibilidades de percepción de la acción general de la tragedia. Es el caso de los diálogos entre Morandro y Leoncio, sobre el amor de Lira, la autenticidad de los agüeros...; el diálogo entre dos numantinos anónimos (vid. texto 5); el monólogo de Leoncio a la muerte de Morandro; y especialmente la agonía de una madre anónima con sus dos hijos. Detengámonos en esta última secuencia.

Una de las condiciones de lo trágico es la *soledad* del sujeto que padece la tragedia. Es obvio que un personaje en soledad sólo puede expresarse en el discurso del soliloquio; pensemos en Hamlet, por ejemplo, y tengamos en cuenta que el mundo de la Antigüedad desconocía las cualidades de la experiencia subjetiva, por lo que sería incapaz de expresar las características propias del soliloquio de la Edad Moderna, que comenzaría, según R. Langbaum (1957), con el teatro de Shakespeare. Cervantes, maestro de los recursos dialógicos y polifónicos, todavía se sirve del diálogo con el fin de expresar lo más intenso de la experiencia trágica. De este modo, es un diálogo, entre dos numantinos anónimos (III, 1631-1687), el que, al final de la jornada tercera, constituye un discurso decisivo sobre la consciencia de la muerte y el final inmediato de la existencia humana. Se trata de una escena en cierto modo próxima a diálogos característicos de la tragedia moderna; pensemos, por ejemplo, en algunos fragmentos de los diálogos entre Vladimir y Estragón, o en la Antí-

gona de J. Anouilh frente a la dialéctica de Creonte, o en cualesquiera personajes de Dürrenmatt. Su discurso constituye una agonizante elegía, intensamente vivida por el interlocutor, sobre la finitud de toda existencia humana.

Cervantes introduce en *La Numancia* una de las escenas quizá más patéticas de toda su obra literaria (vid. texto 6). Nos referimos a la que constituye el diálogo que protagoniza, poco antes de morir, una madre exhausta con un hijo moribundo (III, 1688-1731). Con anterioridad al teatro de Cervantes, nunca secuencias de este tipo habían sido frecuentes, y en ningún caso habían expresado tan intenso patetismo: la madre débil ante el hijo moribundo, encaminados de forma consciente y voluntaria hacia la muerte; madre e hijo son seres de condición social humilde, y a la vez protagonistas de un hecho tan duramente trágico como quizá ninguna otra obra del género había demostrado con anterioridad.

Esta secuencia con la que Cervantes cierra la tercera de las jornadas de la *Numancia* tendrá larga vida en la literatura posterior, y constituye sin duda la expresión, quizá por vez primera en el teatro trágico de Occidente, de una experiencia estética eminentemente moderna y contemporánea. La madre, como sus hijos, carecen de un nombre que los identifique, y sólo una apelación común, genérica, que funciona momentáneamente como nombre propio, permite reconocerlos. La escena recuerda muchas obras que abundarán en secuencias trágicas de dramas expresionistas de la Edad Contemporánea, así como en algunas tragedias modernas, y sobre todo en piezas teatrales del siglo XX que rememoran episodios de experiencias trágicas de la Antigüedad.

No nos hallamos ante la figura singularizada, aristocrática y épica, de Andrómaca, que implora ante Hermíone o ante Ulises por su hijo Astianacte, ni ante la legendaria y mitológica cólera de Medea frente a Jasón, al dar muerte a sus hijos, para evitar así la tutela de Glauce; no, los protagonistas cervantinos son seres sin nombre,

llegan a la experiencia trágica por sí mismos, sólo como víctimas, sin haber sido en ningún momento responsables o causantes del infortunio, y sufren, sin ningún tipo de reconocimiento personal, un dolor y una desolación que a nadie preocupa, y de los que nadie se apiada. La tragedia moderna afecta también —y sobre todo— a los inocentes; no es necesario haber “errado” o haberse “equivocado” moralmente para sufrir consecuencias trágicas (*hybris*). Este concepto de tragedia, estrechamente vinculado a la idea de responsabilidad moral, es propio de un mundo antiguo, que identificaba exclusivamente en el estamento aristocrático la posesión de un honor y de unos valores morales. La gran aportación cervantina, precisamente en uno de los momentos más conservadores de la Edad Moderna, consistió en dotar a los humildes de un protagonismo del que hasta entonces habían carecido en el ámbito de la poética y de la literatura, es decir, de unos valores morales que la estética de la Antigüedad no les había reconocido. Cervantes demuestra que los valores morales son superiores e irreductibles al estamento aristocrático, y recuerda de forma decisiva algo que, con toda su simplicidad, quizá ni antes ni entonces nadie como él supo expresar mejor: los pobres también sufren.

En la literatura épica de la Antigüedad clásica el hecho trágico se percibe como una experiencia formalmente intemporal y ahistórica; los héroes teucros y argivos que luchan por la ciudad de Ilión no muestran conciencia de su existencia en términos absolutamente humanos: lo trágico se percibe entonces como un hecho constitutivo de trascendencia divina, y como una experiencia de fundamento humano en el destino de seres absolutos. Sólo desde el teatro se concibe por vez primera la tragedia en su relación con la temporalidad y la historicidad, en un movimiento progresivo que, una vez ejecutado, no admite vuelta atrás. Sólo desde la experiencia de la tragedia griega la acción trágica resulta implicada en un proceso temporal —y por tanto esencialmente humano— de carácter irre-

versible. El teatro trágico occidental nos ha exigido desde entonces una concepción lineal, progresiva e irrecusable, de la temporalidad humana. La Modernidad no ha hecho más que intensificar, en la experiencia trágica del ser humano, el peso de esa concepción indelegable de la temporalidad, haciéndola subjetivamente perceptible, hasta el punto de convertir el hecho trágico en una expresión de lo que ha de ser el fracaso de cada existencia temporal. En adelante, toda realidad será considerada en sí misma como algo insustituible, en el espacio y en el tiempo, de cuanto posee atributos de vida; Numancia, morada de existencias únicas, es, ante todo, una existencia insustituible. El personaje trágico, que perece en libertad, y que en libertad se entrega voluntariamente a la inmolación, pone de manifiesto posibilidades extremas de existencia humana (vid. texto 15).

Experiencias decisivas del ser humano, situaciones familiares, acontecimientos históricos, poderes sociales, representaciones religiosas e impulsos que determinan el carácter del individuo, son medios a través de los cuales la expresión de lo trágico puede manifestarse en la existencia de la persona, contribuyendo de este modo a conformar los caracteres fundamentales de un existencialismo trágico. El reconocimiento en la tragedia cervantina de personajes literarios en los que resalta una auténtica imagen de la existencia humana es una apreciación que ha sido destacada por diferentes autores. “La originalidad del teatro de Cervantes —escribe en este sentido A. Hermenegildo (1973: 367)— estriba en que el gran escritor se inspiró en la verdad de la vida para llevar a la escena personajes humanos, que sintiesen y hablasen como los de carne y hueso”.

No hemos pretendido hablar absurdamente —ni aquí ni en otros lugares— de existencialismo en el teatro trágico de Cervantes, sino simplemente de personajes cuyo tratamiento formal hace pensar en la expresión cualidades existenciales afines a un concepto moderno de sujeto humano y de personaje literario, tal como el teatro de la

Edad Contemporánea los presentará en su concepción moderna de la experiencia trágica. El Cervantes de la *Numancia* dota de existencia humana la épica de la experiencia trágica. Quizás haya sido el primer dramaturgo en hacer algo así en la historia literaria de Occidente.

Cervantes se refiere a los conceptos de voluntad, libertad y conciencia desde formulaciones más propias de un escritor de la Edad Contemporánea que desde los planteamientos que podríamos esperar de un dramaturgo al que su época y su contexto cultural sitúan entre los imperativos preceptistas de la poética clásica y las exigencias morales de la España contrarreformista. Las escenas religiosas y los ceremoniales rituales desempeñan en la *Numancia* una función emotiva, pero no discursiva, pues aunque forman parte del *pathos* trágico, confirmando un destino inevitable, no intervienen directamente en el curso de los acontecimientos, y no representan en la fábula de la tragedia la acción de ninguna deidad redentora.

He escrito anteriormente que los numantinos pasan, inocentemente, de la dicha al infortunio. Ahora quiero plantear una pregunta que me parece decisiva: ¿Cuál sería para los numantinos el estado anterior de la dicha? Sólo se me ocurre una respuesta: la utopía. Sí. Los numantinos viven en una sociedad que no es ni estoica ni fabulosa, sino verdaderamente igualitaria y democrática. No es una sociedad histórica, pues algo así no ha existido nunca, sino utópica. Viven en una sociedad sin duda ideal, determinada por una igualdad entre géneros, sexos, edades y estamentos, e incluso credos religiosos, una sociedad que habría agradado verdaderamente a Saint-Simon, Ernest Bloch, Michael Gardiner o Cossimo Quarta. Sin duda habría satisfecho definitivamente a Thomas Moore. La *Numancia* anterior al cerco es el prototipo de la ciudad ideal, del estado socialista y utópico por excelencia. Nada de repúblicas platónicas, sociedad cerrada donde las haya; nada de la agustiniana ciudad de dios, más metafísica e irreal aún que la platónica. Nada de eso. Nu-

mancia es ante todo una ciudad humanizada, política y socialmente igualitaria. Ésa es la dicha en que viven los numantinos antes del cerco. Su único delito es existir.

Numancia, *locus utopicus*. La modernidad de Cervantes reside en que no desea instaurar un paradigma real de felicidad, justicia metafísica o razón de estado, frente a la crueldad de los seres humanos, o el imperialismo de la historia, sino que aboga trágicamente por la utopía. Y el precio de la utopía es, para Cervantes, la tragedia. Cervantes no sólo escribe una poética narrativa y dramática en contra de la tradición literaria y de la alienación cultural de su tiempo, sino que propone para salir del atolladero de la historia la fabulación de una *utopía*. Es el deseo utópico de los numantinos lo que hace de su experiencia una experiencia trágica plena de modernidad y contemporaneidad. Su deseo es utópico por muchas razones: porque no han de ganar, porque no pueden salir del cerco, porque no tiene efectividad histórica su sacrificio, porque no serán mártires de ninguna religión, porque no les aguarda un más allá redentor, porque esa tarde no estarán a la derecha de un dios en el paraíso... Cervantes es uno de los primeros autores que pone ante nuestros ojos la disolución de una imagen objetiva de la verdad. La realidad no posee ninguna legalidad inmanente ni metafísica. Así es como Cervantes se opone a una imagen mecánica del universo, que resultará sellada definitivamente en la versión de Newton, y a una concepción geométrica, abstracta y absolutista del estado político, que sólo resultará trastornada por la Revolución Francesa. Para Cervantes, realidad y naturaleza constituyen una historia que va de lo inorgánico a lo orgánico, y de esto a lo específicamente idealista y utópico. Rompe así una imagen tradicional del universo como algo inerte y metafísico. De este modo, el arte no imita la realidad preexistente y codificada, sino que reproduce la propia actividad inconsciente y orgánica de la naturaleza. Se concibe la conciencia humana como historia, en lugar de sustancia metafísica subordinada, y se repre-

senta como tiempo, en constante tensión, evolución y conflicto. La realización de la conciencia es sólo comprensible como existencia, existencia frágil, que vive (en) la tensión del instante. Sabe la existencia que aunque puede llamar en su ayuda al concepto, nunca podrá ser suplantada por él. Hoy día la destrucción de la naturaleza no es ya una amenaza, sino una realidad cotidiana. Necesitamos los intérpretes del lado oscuro de lo que se encuentra a la vista: Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Mijail Bajtin...

Los secretos de *La Numancia* cervantina son los signos históricos de la modernidad, es decir, el progreso y la ruina.

Una ciudad sitiada no es lugar de incidencias para una vida normal. El cerco es el signo más persistente del camino hacia la experiencia trágica. Un brevísimo camino separa Numancia de la Asturias minera de 1934, del gueto de Varsovia, de la primavera de Praga, del Palacio de la Moneda, de Gaza o Cisjordania, de la extinta Yugoslavia, de los que quedan sin vida en las torres caídas el 11 de setiembre de 2001, de los inocentes asesinados en los trenes madrileños del 11 de marzo de 2004... Tan breve es la distancia que se puede recorrer todos los días, con el mismo terror que el primer día. Hoy, como ayer, como siempre, los “ricos e poderosos” viven protegidos y seguros. Su vida, como escribió Georg Büchner en medio de la restauración absolutista posnapoleónica, es un “largo domingo” (*Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag*). Los humildes siguen siendo, ahora más que nunca —qué lejos la *Poética* aristotélica—, los protagonistas de la tragedia, los cadáveres del gran teatro del mundo (vid. texto 15).

Selección de textos

1. *Quijote*, I, 58.

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquél a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (*Quijote*, II, 58, ed. de F. Rico, 1998, pág. 1095).

2. *La Numancia*, I, vs. 157-158.

Cada cual se fabrica su destino,
no tiene aquí Fortuna alguna parte.

3. *La Numancia*, II, vs. 915-922 y 1097-1104.

Morandro, al que es buen soldado
agüeros no le dan pena,
que pone la suerte buena
en el ánimo esforzado;
y esas vanas apariencias
nunca le turban el tino:

su brazo es su estrella y signo;
su valor, sus influencias.

... ..

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.

4. *La Numancia*, II, 2, acotación inicial.

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 en esta scena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego los Sacerdotes, y dejando el uno el carnero de la mano, diga: “Señales ciertas de dolores ciertos...”

5. *La Numancia*, III, vs. 1631-1687.

PRIMERO: ¡Derrama, oh dulce hermano, por los ojos
el alma en llanto amargo convertida!
Venga la muerte y lleve los despojos
de nuestra miserable y triste vida.

SEGUNDO: Bien poco durarán estos enojos;
que ya la muerte viene apercebida
para llevar en presto y breve vuelo
a cuantos pisan de Numancia el suelo.

Principios veo que prometen presto
amargo fin a nuestra dulce tierra,
sin que tengan cuidado de hacer esto
los contrarios ministros de la guerra:
nosotros mismos, a quien ya es molesto
y enfadoso el vivir que nos atierra,
hemos dado sentencia irrevocable
de nuestra muerte, aunque cruel, loable.

... ..

Vuelve al triste espectáculo la vista:
verás con cuánta priesa y cuánta gana
toda Numancia en numerosa lista
aguija a sustentar la llama insana;
y no con verde leño y seca arista,
no con materia al consumir liviana,
sino con sus haciendas mal gozadas,
pues se ganaron para ser quemadas.

PRIMERO: Si con esto acabara nuestro daño,
pudiéramos llevallo con paciencia;
mas, ¡ay!, que se ha de dar, si no me engaño,
de que muramos todos cruel sentencia.
Primero que el rigor bárbaro extraño
muestre en nuestras gargantas su inclemencia,
verdugos de nosotros nuestras manos
serán, y no los pérfidos romanos.

Han acordado que no quede alguna
mujer, niño ni viejo con la vida,
pues, al fin, la cruel hambre importuna

con más fiero rigor es su homicida.
Mas ves allí do asoma, hermano, una
que, como sabes, fue de mí querida
un tiempo, con extremo tal de amores,
cual es el que ella tiene de dolores.

6. La Numancia, III, vs. 1688-1731

MADRE: ¡Oh duro vivir molesto,
terrible y triste agonía!

HIJO: Madre, ¿por ventura, habría
quien nos diese pan por esto?

MADRE: ¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa
que semeje de comer.

HIJO: Pues, ¿tengo de perecer
de dura hambre rabiosa?
Con poco pan que me deis,
madre, no os pediré más.

MADRE: Hijo, ¡qué pena me das!

HIJO: ¿Pues qué, madre, no queréis?

MADRE: Sí quiero; mas, ¿qué haré,
que no sé dónde buscallo?

HIJO: Bien podéis, madre, comprallo;
si no, yo lo compraré;
mas, por quitarme de afán,
si alguno conmigo topa,
le daré toda esta ropa
por un mendrugo de pan.

MADRE: ¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que a mi despecho
sacas ya del flaco pecho,
por leche, la sangre pura?

Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden más llevarte
mis flojos, cansados brazos.

Hijos del ánima mía,
¿con qué os podré sustentar,
si apenas tengo qué os dar
de la propia carne mía?

¡Oh hambre terrible y fuerte,
cómo me acabas la vida!
¡Oh guerra, sólo venida
para causarme la muerte!

HIJO: ¡Madre mía, que me fino!
Aguijemos a do vamos,
que parece que alargamos
la hambre con el camino.

MADRE: Hijo, cerca está la plaza
adonde echaremos luego
en mitad del vivo fuego
el peso que te embaraza.

7. La Numancia, I, vs. 233-234

Numancia, de quien soy ciudadano,
ínclito general, a ti me envía.

Teógenes y Corabino, con otros cuatro numantinos,
gobernadores de Numancia, y Marquino, hechicero, y
un cuerpo muerto, que saldrá a su tiempo. Siéntanse a
consejo, y los cuatro numantinos que no tienen nombres
se señalan así: Primero, Segundo, Tercero, Cuarto.
[Acotación inicial de la jornada II]

8. La Numancia, I, vs. 299-301 y 299-301

[Escipión a los Numantinos]

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,
ya que ha puesto en ella la ventura
la gloria mía y vuestra desventura.

A desvergüenza de tan largos años,
es poca recompensa pedir paces:
seguid la guerra, renovad los daños,
salgan de nuevo las valientes haces.

...
no quiero por amigos aceptaros,
ni lo seré jamás de vuestra tierra.
Y, con esto, podéis luego tornaros.

9. La Numancia, I, vs. 281-284

[Numantino a Escipión]

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.

10. La Numancia, III, 1203-1204

[Corabino a Escipión]

Mal con tu nombradía correspondes,
mal podrás deste modo sustentalla.

11. *La Numancia*, II, 1057-1080

Engañaste si piensas que recibo
contento de volver a esta penosa,
mísera y corta vida que ahora vivo,
que ya me va faltando presurosa;
antes me causas un dolor esquivo,
pues otra vez la muerte rigurosa
triunfará de mi vida y de mi alma;
mi enemigo tendrá doblada palma.

El cual, con otros del oscuro bando,
de los que son sujetos a aguardarte,
está con rabia en torno, aquí esperando
a que acabe, Marquino, de informarte
del lamentable fin, del mal nefando
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.

12. *La Numancia*, IV, 1988-1991. La Guerra.

Hambre y Enfermedad, ejecutoras
de mis terribles mandos y severos,
de vidas y salud consumidoras,

con quien no vale ruego, mando o fueros,
pues ya de mi intención sois sabidoras,
no hay para qué de nuevo encareceros
de cuánto gusto me será y contento
que, luego luego, hagáis mi mandamiento.

La fuerza incontrastable de los hados,
cuyos efectos nunca salen vanos,
me fuerza a que de mí sean ayudados
estos sagaces mílites romanos:
ellos serán un tiempo levantados,
y abatidos también estos hispanos;
pero tiempo vendrá en que yo me mude
y dañe al alto y al pequeño ayude.

Que yo, que soy la poderosa Guerra,
de tantas madres detestada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor desta mi mano,
sé bien que en todo el orbe de la tierra
seré llevada del valor hispano,
en la dulce sazón que estén reinando
un Carlos, un Filipo y un Fernando.

13. *La Numancia*, IV, 1992-2015. La Enfermedad.

Si ya la Hambre, nuestra amiga fida,
no tuviera tomado con instancia
a su cargo de ser fiera homicida
de todos cuantos viven en Numancia,
fuera de mí tu voluntad cumplida,
de modo que se viera la ganancia
fácil y rica que el romano hubiera
harto mejor de aquella que se espera.

Mas ella, en cuanto su poder alcanza,
ya tiene tal al pueblo numantino,
que de esperar alguna buena andanza
le ha tomado las sendas y el camino;
mas del furor la rigurosa lanza
y la influencia del contrario signo
le trata con tan áspera violencia,
que no es menester hambre ni dolencia.

El Furor y la Rabia, tus secuaces,
han tomado en sus pechos tal asiento,
que, cual si fuese de romanas haces,
cada cual de su sangre está sediento.
Muertes, incendios, iras son sus paces;
en el morir han puesto su contento,
y por quitar el triunfo a los romanos,
ellos mismos se matan con sus manos.

14. *La Numancia*, IV, 2016-2055. El Hambre.

Volved los ojos y veréis ardiendo
de la ciudad los encumbrados techos;
escuchad los suspiros que saliendo
van de mil tristes lastimados pechos;
oíd la voz y lamentable estruendo
de bellas damas a quien, ya deshechos
los tiernos miembros en ceniza y fuego,
no valen padre, amigo, amor ni ruego.

Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allí 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.

Al pecho de la amada nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo;
contra la madre, ¡oh nunca vista cosa!,
se muestra el hijo de piedad desnudo,
y contra el hijo el padre, con rabiosa
clemencia levantando el brazo crudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado.

No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa,
que de sangre y de muertos no esté llena;
el hierro mata, el duro fuego abrasa,
y el rigor ferocísimo condena.
Presto veréis que por el suelo rasa
está la más subida y alta almena,
y las casas y templos más crecidos
en polvo y en ceniza convertidos.

Venid: veréis que en los amados cuellos
de tiernos hijos y mujer querida,
Teógenes afila y prueba en ellos
de su espada el cruel 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.

15. *La Numancia*, IV, 2258-2296. Gayo Mario.

Sacado han de su pérdida ganancia;
quitado te han el triunfo de las manos,

muriendo con magnánima constancia.

Nuestros disignios han salido vanos,
pues ha podido más su honroso intento
que toda la potencia de romanos.

El fatigado pueblo en fin violento
acabó la miseria de su vida,
dando triste remate al largo cuento.

Numancia está en un lago convertida
de roja sangre, y de mil cuerpos llena,
de quien fue su rigor propio homicida;
de la pesada y sin igual cadena
dura de esclavitud se han escapado
con presta audacia de temor ajena.

En medio de la plaza levantado
está un ardiente fuego temeroso,
de sus cuerpos y haciendas sustentado.

A tiempo llegué a verle, que el furioso
Teógenes, valiente numantino,
de fenecer su vida deseoso,

maldiciendo su corto amargo signo,
en medio se arrojaba de la llama,
lleno de temerario desatino;

y, al arrojarse, dijo: "¡Oh clara Fama,
ocupa aquí tus lenguas y tus ojos
en esta hazaña, que a cantar te llama!

¡Venid, romanos, ya por los despojos
desta ciudad, en polvo y humo vueltos,
y sus flores y frutos en abrojos!"

De allí, con pies y pensamientos sueltos,
gran parte de la tierra he rodeado,
por las calles y pasos mal revueltos,
y a un solo numantino no he hallado

que poderte traer vivo, siquiera
para que fueras dél bien informado.

Por qué ocasión, de qué suerte o manera,
cometieron tan grande desvarío,
apresurando la mortal carrera.

Bibliografia selecta

A. Biografías de Cervantes y bibliografías sobre su obra.

- ARRABAL, Fernando (1996), *Un esclavo llamado Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958), *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus (7 vols.)
- CANAVAGGIO, Jean (2003⁴), *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ, J. (1995), *Bibliografía del "Quijote" (Por unidades narrativas y materiales de la novela)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1738), *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Edición, prólogo y notas de Antonio Mestre.
- MCKENDRICK, Melveena (1986), *Cervantes*, Barcelona, Salvat.
- ROSSI, Rosa (1987), *Ascoltare Cervantes*, Milano, Riuniti. Trad. esp.: *Escuchar a Cervantes*, Valladolid, Ámbito.
- TRAPIELLO, Andrés (1997), *Las vidas de Cervantes. Una biografía distinta*, Barcelona, Península.
- URBINA, Eduardo, *Cervantes Project 2001*, College Station, Texas A&M University. [Ofrece la base de datos más completa sobre la toda la bibliografía existente *de y sobre* Miguel de Cervantes, en el siguiente enlace de internet: <http://csdl.tamu.edu/cervantes/>].

B. Bibliografía literaria: ediciones del teatro de Cervantes.

- ASENSIO, Eugenio (ed.) (1970), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia. Edición, introducción y notas. Reimpr. varias.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1981), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Taurus. Estudio preliminar, edición y notas.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1992), *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Taurus. Edición, introducción y notas.
- COTARELO Y MORI, E. (ed.) (1911), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 17 (1-51). [Además de los ocho originales, edita también el atribuido *Entremés de los habladores*, págs. 46-51].
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (ed.) (2002), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Santillana. Edición, comentarios y notas.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.) (1997), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Edaf. Edición, introducción y notas.
- MARRAST, Robert (ed.) (1961), *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, Salamanca, Anaya. Reed. en Madrid, Cátedra, 1984 (2ª ed. de 1990), y en México, Rei, 1987. Edición, prólogo y notas.
- SPADACCINI, Nicholas (ed.) (1994), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados...*, edición facsímil de la edición *princeps*, Madrid, 1615.

- RICO, Francisco (ed.) (1998), *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615] de Miguel de Cervantes, Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (ed.) (1923), *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, vol. VII.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (ed.) (1998), *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Espasa-Calpe. Edición, introducción y notas.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (eds.) (1915-1922), *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y entremeses*, Madrid, Asociación de la Librería de España (6 vols.) Edición y notas.
- SEVILLA ARROYO, F. y REY HAZAS, A. (eds.) (1987), *Teatro completo* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Planeta. Edición, introducción y notas.
- SEVILLA, Florencio y REY, Antonio (1996-2000), *Obra completa* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 21 vols.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.) (1997), *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia. Edición, introducción y notas.
- TALENS, Jenaro y SPADACCINI, Nicholas (eds.) (1983), *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Cátedra, 1983 (10ª reimpr. en 1994).
- YNDURÁIN, Francisco (ed.) (1962), *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, vol. II, *Obras dramáticas*, Madrid, BAE, tomo CLVI. Estudio preliminar y edición.

C. Bibliografía metodológica: estudios críticos sobre el teatro de Cervantes.

- AA.VV. (1992), *Cervantes y el teatro*, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene (1997) (ed.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope; Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.
- ARATA, Stefano (1997), “Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, *Edad de Oro*, 16 (53-66).
- ARMAS, Frederick A. de (1998), *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge University Press.
- ASENSIO, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- AUB, Max (1956), “La Numancia de Cervantes”, *La Torre*, 14 (99-111). Reproducido en Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Miguel de Cervantes y los escritores del 27. Anthropos*, 16, 1989 (26-30).
- AVALLE ARCE, Juan Bautista (1975), “La Numancia (Cervantes y la tradición histórica)”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel (245-275).
- CANAVAGGIO, Jean (1977), *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CASALDUERO, Joaquín (1951), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CASTILLA, A. (ed.) (1997), “Introducción” a los *Entremeses* de Miguel de Cervantes, Madrid, Akal (5-53).
- CLOSE, Anthony (1989), “Comic Exemplariness in Cervantes’s *Comedias*”, *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, University of Edinburgh (64-103).

- CLOSE, Anthony (1993), "Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI", *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, J. M. Casasayas (ed.), Barcelona, Anthropos (89-104).
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando (1915), *El teatro de Cervantes: estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CHEVALIER, Maxime (1999), "Sobre el entremés cervantino", *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XVII)*, Universidad de Salamanca (99-103).
- DÍEZ BORQUE, José María (1996), "Miguel de Cervantes Saavedra [Teatro]", en AA.VV., *Historia de la cultura española. El siglo del Quijote, 1580-1680*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 (272-283).
- FRIEDMAN, Edward H. (1981), *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company.
- FUENTES, Carlos (1976), *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, J. Mortiz. Reed. en Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- GERLI, E. Michael (1989), "El retablo de las maravillas: Cervantes' Arte nuevo de deshacer comedias", *Hispanic Review*, 57 (477-492).
- GONZÁLEZ, Aurelio (1999), "Las Comedias: el proyecto dramático de Cervantes", en A. González (ed.), *Cervantes (1547-1997)*, México, El Colegio de México (75-85).
- HERMENEGILDO, Alfredo (1973), "El teatro trágico de Cervantes", en A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta (367-386).
- HUERTA CALVO, Javier (1992), "Figuras de la locura en los entremeses cervantinos", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (55-66).

- JASPERS, Karl (1948), *Über das Tragische. Die Sprache en Von der Wahrheit. Philosophische Logik*, München-Zurich, Erster Band, 1991. Trad. esp. de J. L. del Barco: *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Agora, 1995.
- JOHNSON, Carroll B. (1981), “El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”, *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2 (247-259).
- JOHNSON, Carroll B. (1981), “*La Numancia* and the Structure of Cervantine Ambiguity”, *Ideologies and Literature*, 3, 12 (1980), pp. 75-94. Versión esp.: “*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina”, en M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6 (309-316).
- JOHNSON, Carroll B. (1995), “La construcción del personaje en Cervantes”, *Cervantes*, 15, 1 (8-32).
- LANGBAUM, Robert (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1974. Trad. esp. de J Jiménez Heffernan: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- LEWIS-SMITH, Paul (1987), “Cervantes’ *Numancia* as Tragedy and Tragicomedia”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (15-26).
- MAESTRO, Jesús G. (1998), “Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte Nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental”, *Anuario Lope de Vega*, 4 (193-208).
- MAESTRO, Jesús G. (1999), “Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía”, en F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico

- de Almagro, Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (65-81).
- MAESTRO, Jesús G. (1999), “Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes”, *Cervantes. Bulletin of Cervantes Society*, 19 (55-86).
- MAESTRO, Jesús G. (2000), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Frankfurt · Madrid, Iberoamericana · Vervuert.
- MAESTRO, Jesús G. (2001), “Poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner”, en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Universitat de les Illes Balears, 2 (965-982).
- MAESTRO, Jesús G. (2001), “Referencias teatrales cervantinas en las tragedias de Vittorio Alfieri”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas (165-184).
- MAESTRO, Jesús G. (2003), “[El teatro de] Miguel de Cervantes”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los Siglos de Oro (I). Del siglo XVIII a la época actual (II)*, Madrid, Gredos, 1 (757-782).
- MAESTRO, Jesús G. (ed.) (2003), *Theatralia*, 5, vol. especial dedicado a *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario del Quijote*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial.
- MAESTRO, Jesús G. (2004) “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, en Jeremy Robbins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5 (599-611).

- MEREGALLI, Franco (1992), “Las ocho comedias”, *Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel (133-152).
- MOLHO, Maurice (1985), “En torno a *La cueva de Salamanca*”, A. Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros (31-48).
- MUÑOZ CARABANTES, M. (1990), “Cincuenta años de teatro cervantino”, *Anales Cervantinos*, 28 (155-190).
- NIEVA, Francisco (1979), “El teatro de Cervantes: una frustración genial”, *Primer Acto*, 182 (97-102).
- POUPENEY HART, Catherine, HERMENEGILDO, Alfredo y OLIVA, César (1998) (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), Universidad de Murcia.
- REED, A. Cory (1993), *The Novelist As Playwright. Cervantes and the Entremés nuevo*, New York, Peter Lang.
- RILEY, Edward C. (1971), “The ‘Pensamientos escondidos’ and ‘Figuras morales’ of Cervantes”, A. David Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia (623-631).
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1809-1811), *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg (3 vols.); ed., Edgar Lohner, *Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart · Berlin · Köhl · Mainz, Kohlhammer, 1966. Trad. fr. de Necker de Saussure, en ed. revisada y anotada por Eugène van Bemmel: *Cours de littérature dramatique*, Genève, Slatkine, 1971 (2 vols.). [Sobre la *Numancia*, vid. vol. II, págs. 139-140]. Trad. it. con note di G. Gherardini: *Corso di letteratura drammatica*, Milano, Giusti Editore, 1817 [sobre Cervantes, vid. III, 262-267 y 279]; nueva ed. a cura di M. Puppo, Genova, Salvatore Monferrato, 1977 [sobre Cervantes, vid. págs. 456-458 y 465].

- VALBUENA PRAT, Ángel (1969), "Cervantes", *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta (9-58).
- VAREY, John E. (1987), "El teatro en la época de Cervantes", A. Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, pp. 15-28. Reed. en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (205-216).
- WARDROPPER, Bruce W. (1955), "Cervantes' Theory of the Drama", *Modern Philology*, 52 (217-221).
- WARDROPPER, Bruce W. (1973), "Comedias", eds., E. O. Riley y J. B. Avallé-Arce, *Suma cervantina*, London, Tamesis Books (147-169).
- ZIMIC, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.