



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Scienze del Linguaggio

Tesi di Laurea

# La emoción del horror: el tema de la violencia y de la destrucción en el teatro de Miguel de Cervantes

**Relatore:**

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

**Correlatore:**

Ch.ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

**Laureanda:**

Giorgia Vitti  
Matricola 870425

**Anno Accademico:**

2021 / 2022

*A te, che hai creduto in questo momento più di quanto spesso ci abbia creduto io.*

*A te, che ti sei dimostrato sempre molto orgoglioso ed entusiasta di questo percorso da non riuscire a godertelo insieme a me  
fino alla fine.*

*A te, che sei stato un esempio di vita per tutti noi, conservando la tua infinita dose di ironia anche nei momenti più  
difficili che hai dovuto affrontare.*

*Ricordo ancora quando due anni fa ridevi insieme a me nel sapermi laureata in un corso universitario un po' troppo lungo  
da poter essere ricordato a memoria.*

*Spero che questa volta sentirmi proclamare Dotto.ssa in Scienze del Linguaggio ti faccia fare un sospiro di sollievo e  
sorridere un po' di più da lassù.*

*A te, zio Sergio.*

## ÍNDICE

«Horror y violencia: una nueva lectura del teatro cervantino»: introducción .....	5
1. El teatro de Cervantes: radiografía de una dramaturgia.....	9
1.1. El debut de Cervantes como dramaturgo: primeros acercamientos al mundo teatral .....	9
1.2. La escritura dramática de Cervantes: etapas y clasificación .....	12
1.3. El libro: <i>Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados</i> .....	17
1.4. La idea de espectáculo en el teatro cervantino .....	22
1.5. El significado político en las comedias de Cervantes .....	25
2. Un drama cristiano: <i>Los tratos de Argel</i> .....	29
2.1. Fuentes históricas de la pieza: el caso de los papeles de actor .....	29
2.2. <i>Los tratos de Argel</i> : fusión entre realidad y ficción.....	31
2.3. La terrible experiencia del cautiverio .....	36
2.4. Violencia: una cuestión física y psicológica .....	42
2.5. El patetismo y la conmoción del horror: algunos ejemplos.....	46
2.6. Una característica distintiva de <i>Los tratos de Argel</i> : introducción de las figuras morales en escena	61
2.7. La transformación del teatro y un nuevo tipo de espectacularidad.....	67
3. Una derrota victoriosa: <i>La Numancia</i> .....	71
3.1. Algunas notas sobre la pieza numantina .....	71
3.2. La destrucción de Numancia: una ciudad entre historia y leyenda.....	72
3.3. Triunfo y éxito en la derrota del pueblo numantino.....	78
3.4. La destrucción: un acto de coraje .....	83
3.5. Del amor al horror: algunos ejemplos.....	87
3.6. Diálogo entre figuras alegóricas: testimonio y reflejo del horror .....	100
3.7. Magia: la profecía de la supresión de un pueblo.....	109
«Cuando la emoción sube al escenario: viaje introspectivo en los dramas de Cervantes»: conclusiones .....	115
Bibliografía.....	119



## «HORROR Y VIOLENCIA: UNA NUEVA LECTURA DEL TEATRO CERVANTINO»:

### INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace del deseo de satisfacer mi curiosidad investigadora por conocer con más detalle dos textos dramáticos compuestos por Miguel de Cervantes a finales del siglo XVI: *Los tratos de Argel* y *La Numancia*.

Una característica clave de las dos piezas es, en mi opinión, la representación dramática del horror y de la violencia. A partir de esta reflexión, empecé a buscar información sobre la dramaturgia cervantina, adentrándome cada vez más en su heterogéneo repertorio estilístico y dramático. El objetivo que me propuse en este trabajo consiste en analizar y comparar las diferentes formas de horror y violencia presentes en las dos obras del poeta, intentando establecer si en su interior llegan a producirse o no unos paralelismos o similitudes, a pesar de que la trama de los textos dramáticos sea diferente en ambos casos. En este sentido, si la primera se ocupa de la cuestión de la esclavitud de la población cristiana en la ciudad norteafricana de Argel, la segunda, en cambio, presenta la destrucción de Numancia a manos de los propios habitantes, que culminará con una escena muy llamativa en la que llega a producirse un desenlace trágico y cruento: el suicidio colectivo de los numantinos.

Para una mejor comprensión de este trabajo, es importante dejar claro que —para analizar este tema— se presentarán una serie de episodios en los que el horror no se manifestará únicamente a través del trato físico; de hecho, aparecerán también una serie de escenas en las que la presente temática se desarrollará por medio de unos sentimientos de aflicción y dramatismo. A través de estos ejemplos, se desprenderá una connotación diferente tanto del horror como de la violencia, los cuales aparecerán vinculados hasta incluso con la esfera psicológica y emocional de los personajes que intervendrán en los dramas, igualmente apreciable y reconocible.

Al leer las dos comedias cervantinas, lo que más me llamó la atención fue la profunda sencillez con la que el dramaturgo pretendía escenificar sus obras, rompiendo aquella distancia convencional entre espectadores y actores y haciendo que el público participara plenamente en el desarrollo de sus dramas. Como lectora, en algunos momentos llegué a experimentar una sincera empatía hacia algunos personajes, conmoviéndome con ellos por las trágicas circunstancias a las que tenían que hacer frente en el transcurso de los acontecimientos dramáticos de las piezas. Y es precisamente esto, en mi opinión, que convierte a un dramaturgo como Cervantes en un hombre de teatro con todas las de la ley: la capacidad de otorgar un principio de verosimilitud a sus obras, sin rayar en lo grotesco o lo indecoroso. En concreto, su capacidad de poner de manifiesto emociones, virtudes y actitudes vividas por una colectividad de personajes en unos contextos tanto trágicos como dolorosos fue lo que me animó a tratar la cuestión del horror y de la violencia a lo largo de este trabajo.

Para llevar a cabo la presente investigación, la siguiente tesis se estructura en tres partes. En el primer capítulo se presentarán las etapas principales de la escritura dramática de Cervantes, así como el panorama de géneros que caracteriza su corpus. A continuación, se comentarán una serie de innovaciones que llevaron a una paulatina transformación de la manera de hacer teatro en la Península Ibérica, recogidas por el mismo poeta en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y presentadas al lector a través de un itinerario presenciado por tres piedras angulares del teatro español. Por último, se tratará de analizar la cuestión política que se refleja en la composición de los dos textos dramáticos objeto de análisis en este trabajo.

El segundo capítulo se centrará en la violencia plasmada en *Los tratos de Argel*, con especial referencia a la proyección de una serie de elementos biográficos procedentes de la experiencia argelina vivida de primera mano por Cervantes. Así, se examinará como historia y ficción quedan entremezcladas en el trascurso de los acontecimientos dramáticos de la pieza y, enseguida, se comentará la introducción de una importante innovación cervantina que lleva, paralelamente, a la representación de una mayor espectacularidad en cuanto a la puesta en escena de la obra.

Por último, el tercer capítulo se enfocará en otra pieza: *La destrucción de Numancia*, conocida también como *El cerco de Numancia* o, más simplemente, como *La Numancia*, donde se analizará una forma de violencia diferente, relacionada con la repentina destrucción de una ciudad y con el suicidio de sus habitantes que se convertirá, al final, en una gloriosa victoria y sorprendente celebración del pueblo numantino, a pesar su triste destino y de una serie de profecías nefastas que —en un desdichado presente— hacen alusión a un brillante y poderoso futuro.

En suma, a través de esta disertación se demostrará cómo el horror y la violencia introducidos por el dramaturgo entre líneas pueden adquirir y conllevar distintas connotaciones y facetas en función de los diferentes acontecimientos dramáticos en los que se ven envueltos los personajes de las respectivas piezas dramáticas.

\*\*\*\*\*

Mi interés por este asunto nace de una pasión que llevo conmigo desde mi infancia: el teatro. Sin embargo, fue precisamente durante el penúltimo año de mi carrera universitaria que esta afición volvió a llamar a la puerta. Gracias a la Universidad Ca' Foscari de Venecia, de hecho, tuve la oportunidad de asistir a un curso impartido por la Profesora Ojeda Calvo y denominado «Teatro Peninsular». La clase consistía en la presentación de los rasgos más relevantes que caracterizaron la profesión teatral en la Península Ibérica, dando paso a algunas de las mayores características del teatro de Cervantes y, por consiguiente, al análisis de las dos piezas cervantinas que se analizarán en este trabajo: *Los tratos de Argel* y *La Numancia*.

\*\*\*\*\*

Quiero agradecer a los profesores Sáez y Ojeda Calvo por aceptar acompañarme en la realización de este trabajo final, que marca la conclusión de un intenso y largo ciclo académico en la Universidad Ca' Foscari de Venecia.

Agradezco a mi familia por haberme apoyado a lo largo de estos cinco años de mi carrera universitaria, respaldando cada una de mis decisiones y proporcionándome ayuda y apoyo cada vez que los necesitaba, animándome a no rendirme nunca y a perseguir todos mis objetivos con tenacidad, valentía y determinación.

Sobre todo, agradezco a mi madre por representar un ejemplo de fuerza y perseverancia y por enseñarme cada día que, a pesar de las dificultades de la vida, siempre es posible encontrar la fuerza necesaria para seguir adelante en nuestro camino.

Me gustaría agradecer a mis compañeros de estudios que compartieron conmigo esta maravillosa aventura: Adele, Cristian, Erika, Daniele y Lorenzo. Aunque los conocí en diferentes contextos y momentos, su amistad fue un regalo precioso que siempre guardaré en los recuerdos de esta universidad. Juntos compartimos buenos y malos momentos, encontrando siempre aquella nota de ironía y complicidad, incluso en el medio de situaciones particularmente difíciles de afrontar y superar.

También quisiera agradecer a quien se añadió al término de este viaje y que me escuchó, apoyó y animó en la redacción de esta tesis, convirtiendo el trabajo en algo más ameno y aportando en ello y en mis jornadas una buena dosis de ligereza y optimismo.

Por último, quiero agradecerme a mí misma por la paciencia, dedicación y constancia con las que logré llevar a cabo esta etapa final de mi carrera universitaria, a pesar de los numerosos momentos en los que me sentí flaquear en el vacío o en la inseguridad. Fueron cinco años que me hicieron crecer en varios aspectos y en los que tuve la oportunidad de conocer una ciudad maravillosa. Muchas personas han entrado y salido de mi vida durante este largo periodo, pero lo que ha permitido que este viaje resultara aún tan increíblemente especial son todos los que se han quedado siempre a mi lado. Y es precisamente con ellos con los que deseo celebrar con profunda alegría y conmoción este hito final.

\*\*\*\*\*

Ringrazio il Prof. Sáez e la Prof.ssa Ojeda Calvo per aver accettato di seguirmi nella realizzazione di questo elaborato finale che segna la conclusione di un intenso e lungo percorso universitario presso l'ateneo Ca' Foscari di Venezia.

Ringrazio la mia famiglia per avermi sempre sostenuto in questi cinque anni che hanno caratterizzato la mia carriera universitaria, fornendomi supporto ogni qualvolta che ne avevo bisogno, incoraggiandomi a non mollare mai e a perseguire tutti i miei obiettivi con tenacia, grinta e determinazione.

Ringrazio in particolare mia mamma, per avermi dimostrato di essere un esempio di coraggio e perseveranza, insegnandomi che anche nelle difficoltà si può trovare la forza di andare avanti.

Ringrazio i miei compagni di corso, i quali hanno condiviso con me questa bellissima avventura: Adele, Cristian, Erika, Daniele e Lorenzo. Nonostante li abbia incontrati e conosciuti in contesti e momenti diversi, la loro amicizia è stata un regalo bellissimo che costudirò per sempre nei ricordi di questa università. Insieme abbiamo condiviso momenti belli e brutti, riuscendo a ritrovare quella nota di ironia e complicità anche in situazioni particolarmente difficili da affrontare e superare.

Ringrazio anche chi si è aggiunto alla fine di questo percorso e che mi ha ascoltato, sostenuto e incoraggiato nella stesura di questa tesi, rendendo il lavoro più divertente e regalandomi una buona dose di spensieratezza e ottimismo.

Infine, ci tengo a ringraziare me stessa per la pazienza, dedizione e costanza con le quali sono riuscita a portare a termine questa tappa finale del mio percorso universitario, nonostante i numerosi momenti in cui mi sono sentita vacillare nel vuoto o nell'insicurezza. Sono stati cinque anni che mi hanno fatto crescere sotto molti punti di vista e durante i quali ho avuto modo di conoscere una città meravigliosa. Tante persone sono entrate e uscite dalla mia vita in questo lungo periodo, ma a rendere questo cammino così incredibilmente speciale sono stati coloro che nonostante tutto sono rimasti. Ed è proprio insieme a loro che voglio festeggiare con gioia questo traguardo raggiunto.



## 1.

### EL TEATRO DE CERVANTES: RADIOGRAFÍA DE UNA DRAMATURGIA

El siguiente capítulo se centrará en la introducción de los rasgos más relevantes que caracterizaron la dramaturgia de Cervantes. En concreto, el análisis se organiza en cinco puntos: 1) presentación de los primeros enfoques teatrales del poeta y de su escritura dramática (cap. 1.1.); 2) etapas y clasificación de sus piezas (cap. 1.2.); 3) presentación de la obra *Ocho comedias* (cap. 1.3.); 4) análisis de la idea de espectáculo que se desprende del teatro cervantino (cap. 1.4.); 5) reflejo de la cuestión política que subyace a las dos obras objeto de investigación en este trabajo: *Los tratos de Argel* y *La Numancia* (cap. 1.5.).

#### 1.1. EL DEBUT DE CERVANTES COMO DRAMATURGO: PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL MUNDO TEATRAL

Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací  
por querer del cielo en nuestra edad de hierro  
para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo  
soy aquel para quien están guardados los  
peligros, las grandes hazañas, los valerosos  
fechos. (*Quijote*, I, 20)

Cervantes ha pasado a la historia por constituir una de las figuras más emblemáticas y significativas del Siglo de Oro y por haber dejado una huella tan marcada y tangible en el mundo artístico y literario de la Península Ibérica, incluso más allá de sus fronteras.

Entre las numerosas obras que el autor compuso en su época, fue con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* que Cervantes alcanzó la máxima expresión del triunfo literario y artístico, convirtiendo esta novela en una obra maestra que hoy en día se considera de fama mundial. Asimismo, la producción cervantina incluye también un número de piezas teatrales que abarcan numerosas temáticas y géneros dramáticos, aunque no alcanzaron el mismo éxito que las obras en prosa (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2015:13-17).

Cervantes empezó a escribir para el teatro en 1580, tras pasar cinco años y medio en Argel como cautivo, experiencia de la que resulta la *Información de Argel*. Sin embargo, su pasión por las representaciones dramáticas tuvo lugar mucho antes, más precisamente cuando vio representar a Lope de Rueda en la década de 1560, «hombre excelente y famoso» (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca*

*representados*, 1615) que Cervantes considera el precursor de la historia del teatro comercial en la Península Ibérica.

Después de su vuelta de Argel, el autor estableció sus primeros contactos teatrales con algunos comediantes ilustres de la época. Entre ellos, aparece la amistad con Jerónimo Velázquez; por la documentación que se conserva y que data del 1 agosto de 1585, resulta que Cervantes estaba muy unido a su familia. Otra figura importante es la de Gaspar de Porres, autor de comedias que en 1585 compró dos obras a Cervantes por un total de cuarenta ducados: *La confusa* y *El trato de Costantinopla* (Allen, 1991:337-348). Esta información señala y atestigua que en 1585 Cervantes ya estaba escribiendo para el teatro comercial, en una década caracterizada por la intervención de poetas en el mercado teatral. A finales del siglo XVI, de hecho, se estableció un nuevo sistema de producción, que suponía tanto una producción interna, como una producción externa. El público empezó a pedir un repertorio cada vez más amplio y en esta ampliación los poetas, los humanistas y los intelectuales comenzaron a vender sus obras. Por tanto, el cambio de espectáculo que hay de Lope de Rueda a Miguel de Cervantes tuvo que ver con la intervención de estas nuevas figuras. Esta revolución tuvo una grande importancia en la historia del teatro español: el texto resultaba diferente puesto que diferente era la formación cultural de los poetas que produjeron y vendieron sus obras. El tipo de teatro que empezó a forjarse era un teatro de matriz clasicista que intentaba modernizarse y acomodarse cada vez más a la realidad y al público contemporáneos. A partir de este modelo, empezaron a formarse toda una serie de experimentaciones teatrales que caracterizaron la España de los años setenta, ochenta y noventa del siglo XVI, y es precisamente en este contexto que hay que insertar, sin ninguna duda, el teatro de Cervantes<sup>1</sup>. En su formación como dramaturgo, el autor también tuvo contactos con Alonso Getino de Guzmán, un bailarín de la compañía de Lope de Rueda y amigo del padre del poeta. Durante el cautiverio de Cervantes, Guzmán desempeñó un papel fundamental, actuando como garante de la familia del prisionero en la recaudación del dinero para pagar su rescate en Argel.

Cervantes estuvo en contacto también con Tomás Gutiérrez, un actor cordobés que después de retirarse de la escena decidió mudarse a Sevilla donde tenía una posada muy famosa en la que el autor alcalaíno, cuando pasó por la ciudad, se alojó. Además, cuando Gutiérrez quiso entrar en la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral de Sevilla y fue rechazado por su pasado de cómico, Cervantes declaró en favor del actor, defendiendo la profesión teatral y la idea según la cual los comediantes no son personas de las que hay que desconfiar y mantenerse alejado (Valls, 2003:30).

En cuanto a la escritura dramática del poeta, uno de los rasgos más importantes tiene que ver con el intento por parte de Cervantes de adentrarse en el mundo del teatro profesional con la intención de dirigirlo desde el punto de vista ético (es decir, moral), además que estético. La dramaturgia de Cervantes

---

<sup>1</sup> Para adentrarse más en detalle en el tema remito a la investigación llevada a cabo por Ojeda Calvo, «Antes del Arte Nuevo: el teatro de Cervantes», en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional* (2014).

se distanció notablemente del modelo clasicista, abatiendo las fronteras genéricas establecidas por las teorías aristotélicas, como otros poetas contemporáneos<sup>2</sup>.

Otro rasgo característico de la nueva manera de escribir para el teatro tuvo que ver con el aspecto polimétrico. Dicho de otro modo, el verso predominante no consistía en el octosílabo, cuya tradición remontaba a la Edad Media, sino en un verso importador e introducido por Garcilaso de la Vega, que a partir de 1526 empezó a imitar la poesía italianizante —primero petrarquista y después clasicista— mediante la introducción del endecasílabo. En consecuencia, se produjo una verdadera innovación: la adopción y asimilación del verso italiano en el texto dramático. El objetivo que Cervantes pretendía reproducir en sus obras era, pues, superar el modelo clasicista a través de una constante serie de experimentaciones (Morley, 1925:519).

Las reflexiones que el autor respalda en relación con el teatro surgen de forma implícita del capítulo 48 del primer Quijote (1605). En este capítulo, dos personajes —un cura y un canónigo— conversan sobre los libros de caballerías y observan que el problema de estos libros es que algunos de los principios con los que fueron llevados a cabo resultan diferentes. Para ilustrar esta perspectiva, siguen discutiendo sobre las comedias del momento en el sentido amplio del término, como ya se solía hablar en el siglo XVII para designar cualquier tipo de pieza dramática de larga extensión. De todos modos, a partir de esta declaración, se ha debatido mucho sobre el punto de vista del canónigo, el cual, en un primer momento, parece compartir las ideas cervantinas sobre la manera de escribir obras teatrales. Para algunos estudiosos, en cambio, la posición del autor resultaría un poco contradictoria, porque lo que hace el canónigo es defender unas comedias que seguían los principios del arte y que, para ellos, tenían que ver con los preceptos clasicistas y neoaristotélicos, donde hay una clara diferenciación entre comedia y tragedia. En realidad, continuando la lectura del capítulo, se observa que el canónigo va a recordar unas piezas pertenecientes al teatro anterior a 1605. Aparecen así citadas en el texto tres comedias de Lupericio Leonardo de Argensola que, según su opinión, se representaron siguiendo los principios del arte y que triunfaron en las tablas: *Isabela*, *Filís* y *Alejandra*. Excepto la *Filís* que no se ha conservado, tanto la primera como la tercera no remiten a los principios clasicistas. Por tanto, hay algo que hace sospechar al lector cuando el canónigo se refiere a la palabra *arte*. El hombre no puede pensar en las teorías aristotélicas, puesto que si lo hiciera no pondría como ejemplos las tres piezas de Argensola. Por tanto, el principio del arte al que se hace referencia en el texto remite al concepto de verosimilitud (Ojeda Calvo, 2016:339).

Otra cuestión importante tuvo que ver con la función social de la literatura y, más concretamente, de las piezas dramáticas. Sin duda, el teatro podría concebirse como un instrumento de diversión y evasión a la hora de alejarse de la cotidianidad, y esta idea es defendida y apoyada incluso por el mismo Cervantes. Por su parte, el autor añade también que la diversión, además de divertir, tiene que ser buena,

---

<sup>2</sup> Para este tema remito al estudio de Canavaggio, *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo* (2000).

y lo bueno no hace referencia solamente al contenido, sino también en cómo se representa este contenido. De este modo, los autores empezaron a otorgar una finalidad modernizada y actualizada a las representaciones teatrales, porque eran conscientes de que tenían una responsabilidad ética en cuanto dramaturgos. Las piezas no debían limitarse únicamente a entretener al público y a divertirlo. Los espectadores tenían que sacar algún tipo de enseñanza a través de las obras que se representaban. Al ver el error del protagonista y su triste final, la gente tenía que aprender a no cometer el mismo error del personaje en la vida real. En las tragedias, por ejemplo, la aparición de esta nueva perspectiva cambió el rumbo de la pieza dramática: se comenzó a otorgar una dignidad ética al teatro.

Este es el principio fundamental de la dramaturgia cervantina: saber proporcionar una cierta ética a la literatura para que el espectador no se limite a quedarse en la apariencia de la obra, sino que se esfuerce por adentrarse en las profundidades del texto para captar su sentido más profundo y, sobre todo, sus reflexiones sobre la propia realidad.

A continuación, se intentará ofrecer una cronología de las etapas dramáticas del teatro cervantino y, asimismo, se presentarán una serie de géneros dramáticos relacionados con sus obras.

## **1.2. LA ESCRITURA DRAMÁTICA DE CERVANTES: ETAPAS Y CLASIFICACIÓN**

Después de ver sintéticamente en qué consiste la dramaturgia de Cervantes, en este capítulo me parece oportuno examinar las fases de escritura cervantinas y observar los criterios con los que clasificar este repertorio heterogéneo de obras: la constante mezcla de elementos ficticios con asuntos de carácter histórico hace de la escritura del poeta una verdadera experimentación, puesto que se produce un alejamiento cada vez más marcado de los preceptos clasicistas y, paralelamente, un progresivo acercamiento al *Arte nuevo* de hacer comedias que triunfará más tarde con Lope de Vega. La crítica ha señalado hasta qué punto los acérrimos partidarios del escritor han respaldado y exaltado de forma excesiva características del teatro cervantino que, en realidad, resultaban comunes en el modelo teatral de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII y que afectó a tantos otros autores contemporáneos a Cervantes. Además, el teatro cervantino ha sido largamente objeto de una asidua polémica y no han faltado críticas y controversias al respecto de este. Si bien hay unos estudiosos que apoyan la originalidad del poeta, hay otros tantos que ven en Cervantes la huella e influencia de Lope, como si el querer ir más allá del modelo lopesco le hubiera llevado de alguna manera a desnaturalizar su propia obra, siguiendo — inconscientemente o quién sabe si conscientemente— este tipo de teatro (Profeti, 2012:563).

De todos modos, Cervantes comenzó a ocuparse de su propia dramaturgia poco después de su regreso de Argel, en 1580. Sin embargo, intentar datar sus textos dramáticos con precisión es muy difícil. Desafortunadamente, una buena parte de las obras que Cervantes escribió en esos años no se ha conservado. Aunque no se conocen todos los títulos de las veinte o hasta treinta comedias que el escritor

afirma haber compuesto, en la *Adjunta al Parnaso* (1614) el poeta proporciona solamente diez títulos. A continuación, se citan las líneas relativas a dicha enumeración de obras:

[...] Sí -dije yo-, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

Estas lagunas literarias han complicado la clasificación y división de la escritura dramática del poeta. Sobre la base de los datos fiables de los que se dispone, la crítica ha realizado amplias investigaciones sobre el tema, llegando a formular hipótesis para individuar posibles clasificaciones. Cada una de ellas es, en realidad, convencional y subjetiva, puesto que —como se ha explicado anteriormente— la pérdida de numerosas obras ha comprometido la reconstrucción de su producción teatral.

Convencionalmente y según los datos disponibles, para clasificar la escritura dramática de Cervantes se podría utilizar una división binaria o, en cambio, en tres etapas. La más sencilla y la que resulta más fácil de analizar se caracteriza por dos fases principales:

1. Obras representadas y no publicadas, que deberían datarse en la década de 1580-1590;
2. Obras impresas y no representadas, fechadas en 1615. En realidad, no se conoce con exactitud si algunas de ellas fueron compuestas en momentos anteriores, pero lo cierto es que se imprimieron en 1615. En este año, de hecho, Cervantes va a publicar una obra que lleva el título de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.

Tanto en el prólogo a las *Ocho comedias* como en la *Adjunta al Parnaso*, resulta que de las veinte o treinta comedias que Cervantes escribió en el momento más florido de su dramaturgia —que podría identificarse nada más y nada menos con los años inmediatamente posteriores a su vuelta de Argel— solo se han conservado algunas. Como se ha señalado en el capítulo anterior, a raíz de un contrato con Gaspar de Porres en 1585, el autor compuso *La confusa*, obra que más tarde —tras la muerte del dramaturgo— perteneció al repertorio del autor de comedias Juan de Acacio, en 1627. Las obras que sobrevivieron en forma manuscrita o que indudablemente se representaron son *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, *Los tratos de Argel* y *La Numancia*, puesto que de la primera y de la segunda se conservan los respectivos papeles de actor. *La Jerusalén* es un texto atribuido en el siglo XX por el hispanista Stefano Arata a Cervantes. Además, unos ensayos de actores relacionados con la obra aluden a que la pieza debió

representarse en 1586 (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2013:52)<sup>3</sup>. De *Los tratos de Argel*, en cambio, se conservan dos manuscritos y tres papeles de actor (Vaccari, 2012:259). En cuanto a *La Numancia*, la obra se encuentra en dos copias manuscritas que en su interior conllevan muchas diferencias estructurales y estilísticas (Ojeda Calvo, 2020:253).

En el prólogo a las *Ocho comedias* Cervantes habla también de otra pieza, *La batalla naval*, que, según la documentación disponible, no ha llegado a nuestros días. Sin embargo, hay noticias de un estudiante italiano (Girolamo de Sommaia) que mientras estaba en Salamanca anotó en su diario de haber visto representar la comedia, al igual que la de *La Jerusalén*.

Aunque simplificar la escritura dramática de Cervantes en dos fases principales es mucho más sencillo debido a una serie de cuestiones ya comentadas anteriormente. García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez (2015:17-20) proponen una división diferente y que implica tres etapas. A partir de la fecha irrefutable que —como ya se ha explicado— marca el inicio de la producción teatral de Cervantes, se sitúan tres períodos diferentes entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. El primer lapso se refiere al período anterior al éxito de la comedia nueva de la que Lope de Vega fue maestro, a saber, los años 1581-1587, hasta que Cervantes se mudó a Sevilla. De este fructífero período de escritura, de las veinte o incluso treinta comedias que Cervantes afirma haber compuesto, sólo quedan tres, de las cuales *Los tratos de Argel* parece ser la más antigua. Sin embargo, del segundo lapso que comprende los años 1587-1606 no se conoce mucho, puesto que se trata de un momento histórico cuya documentación es bastante limitada. Lo cierto es que ha sido sacado a la luz un contrato en el que se afirma que Cervantes recibió el encargo de escribir seis comedias para Rodrigo Osario, aunque desafortunadamente se desconocen los títulos, y este documento data de 1592. Fueron los años en los que el modelo lopesco comenzó a consolidarse y afianzarse cada vez más en el teatro comercial. El tercer y último período comprende los años 1606-1615, durante los cuales Cervantes compuso unas comedias que nunca se representaron y pusieron en escena.

Por tanto, estas clasificaciones difieren mucho y dependen fundamentalmente de la forma en que cada estudioso interpreta y analiza la escritura del autor. Ninguna de ellas debe tomarse como verdad absoluta, ya que las lagunas y vacíos que ha dejado la historia no permiten reconstruir con exactitud y veracidad —salvo muy pocas fechas— la dramaturgia de Cervantes.

Tras establecer en términos generales los momentos más importantes de la escritura dramática cervantina, presentaré y explicaré qué tipo de obras escribió Cervantes, además de intentar clasificarlas cronológicamente, para llegar a agruparlas según el género y el tema desarrollado al interior de cada una de ellas.

---

<sup>3</sup> Para adentrarse aún más en el tema, remito a la investigación llevada a cabo por Arata, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580» (1992) y «Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino» (1997).

En su conjunto, desde el punto de vista temático, la obra dramática de Cervantes se podría clasificar del siguiente modo (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2013:39-79):

1. Obras que tratan del problema del cautiverio;
2. Obras que desarrollan temas relacionados con asuntos de violencia, asedio y destrucción de ciudades y pueblos;
3. Obras caballerescas y que remiten al género novelesco;
4. Obras que pertenecen al mundo de los pícaros.

Basándose en el corpus que se ha conservado, «las tres comedias sobre cautiverio suponen la más clara conversión de una vivencia personal cervantina en experiencia literaria» (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2013:39)<sup>4</sup>.

Por tanto, *Los tratos de Argel* (1582-1583), *Los baños de Argel* (no se conoce con exactitud el año de su composición, aunque probablemente pertenece a la segunda fase de la escritura dramática cervantina, alrededor de 1601-1602) y *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* (la cual el poeta terminó de escribir entre 1608-1611), conocida más brevemente como *La gran sultana* y recogida —al igual que *Los baños de Argel*— en la obra de *Ocho comedias* (1615), forman parte de esta sección. Se trata de comedias construidas sobre la base de un trasfondo histórico porque tratan el problema del cautiverio de los cristianos en tierras musulmanas. La imagen de la esclavitud se relaciona, a su vez, con diferentes cuestiones, entre las que destacan principalmente la política y la religión. Además, la representación de esta temática estuvo muy en boga en la España de la segunda mitad del siglo XVI y también otros autores del siglo siguiente, como Lope de Vega, siguieron desarrollando este tipo de comedia. Patetismo, emoción, horror y violencia son las palabras clave que caracterizan este tipo de comedias —a pesar de que se reflejan en los textos de manera diferente— y, aunque las tres se mueven por el mismo camino en cuanto a la temática, lo que diferencia a *La gran sultana* de las otras dos es el espacio dramático elegido por Cervantes: mientras que en *Los tratos* y en *Los baños* la acción se centra en la ciudad musulmana de Argel —en la que se encuentran encarcelados miles de cristianos—, en *La gran sultana* los espectadores se enfrentan a un escenario desconocido, la ciudad de Constantinopla, donde «la verdadera dificultad estribaba en mantener la verosimilitud de una obra que se desarrolla en una geografía absolutamente desconocida para el público» (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2013:45). Lo que Cervantes destaca en estas obras es, sin duda, el sufrimiento y el dolor provocados por el cautiverio y las dificultades que derivan de esta condición. Es una situación en la que los cristianos no solo se ven privados de la libertad, sino también de sus cuerpos y almas. Las únicas salidas frente a este horror son la huida, la conversión (y, por tanto, la negación del cristianismo) o el pago de un rescate por parte de familias u órdenes religiosas, en función de las

---

<sup>4</sup> Todas las comedias citadas a lo largo del capítulo remiten a Cervantes, *Comedias y tragedias* (2015).

posibilidades económicas de cada esclavo: por eso, el capítulo 2 de este trabajo se centrará más específicamente sobre el tema de la puesta en escena del horror en la comedia *Los tratos de Argel*.

Un segundo grupo de obras tiene que ver con el tema de la destrucción y del asedio y aquí figuran los títulos *La Numancia* (escrita aproximadamente entre 1583-1585), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (1586) y *El gallardo español*, conocida por constituir muy probablemente la última comedia compuesta por el poeta (Canavaggio, 1977:22). A diferencia del primer grupo de obras mencionadas en que dos de las tres compartían el mismo espacio dramático, aquí la acción se desarrolla en tres escenarios diferentes: las tres ciudades en cuestión son Numancia, Jerusalén y, por último, Orán. El conflicto dramático consiste en el asedio de tres ciudades y en la destrucción de los pueblos implicados en dicho asedio. Numancia (ver cap. 3) es una ciudad celtibérica acorralada por los romanos. El horror y la desesperación que caracterizan la pieza conducen a la desaparición de un pueblo que, a través de la muerte, sale victorioso de la derrota. También en *La conquista de Jerusalén* —obra que consta de muchas referencias relativas a la epopeya de Torquato Tasso— se producen una serie de acontecimientos que alcanzan el máximo dramatismo en el duelo final entre Tancredo y Clorinda, donde la doncella muere a manos del hombre que la ama. Al igual que en la novela italiana, la intención de Godofre de Bullón —héroe de la pieza cervantina— es liberar la ciudad santa de la presencia musulmana, otorgándole otra vez su carácter de culto cristiano. En *El gallardo español*, en cambio, la atención se desplaza hacia la ciudad de Orán, donde Cervantes —poco después de regresar del cautiverio— fue enviado con el intento de conducir una misión. El conflicto en este caso afecta a las ciudades de Orán y Mazalquivir, donde las cuestiones políticas, económicas y religiosas se entrelazan desde el principio hasta el final.

Al grupo del género novelesco y caballeresco pertenecen *La Casa de los Celos* (1595-1600) y *El laberinto de amor* (realizada después de 1600, aunque la pieza no ofrece una indicación precisa que remita a una fecha de composición inequívoca), dos comedias que tienen mucho en común. Sin duda, un aspecto que une a estas dos obras es la proximidad a la cultura italiana. *La Casa de los Celos* —cuyo título completo sería *La Casa de los Celos y selvas de Ardenia*— tiene sus raíces en textos italianos de gran fortuna en la Península Ibérica a finales del siglo XVI. Me refiero concretamente al *Orlando enamorado* de Boiardo (1486) y al *Orlando furioso* de Ariosto (1516), ambos asociados al género épico y caballeresco. En el caso de *El laberinto de amor*, la acción se desarrolla en una precisa región geográfica italiana: la Emilia Romagna. Además, en el interior de la pieza hay una increíble riqueza de topónimos que denotan el perfecto conocimiento cervantino de las tierras italianas, como testimonian las ciudades de Novara, Módena y Reggio.

Por último, tres comedias se inscriben dentro del género picaresco, llevadas a cabo entre los años 1613-1615: *El rufián dichoso*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*. Cervantes se interesó mucho por este género dramático y la producción literaria de obras que respondían a dicha pasión se intensificó especialmente en los últimos años de su vida. Núñez Rivera —partidario de la concepción del género en cuestión—



comparte, conviene y argumenta el hecho de que «Cervantes no se ajustó nunca [...] por más que a partir de 1600 [...] tratara una y otra vez, bajo múltiples y cambiantes formas, de pícaros y de las obras picarescas y su modo de narrar», lo que testimonia y da prueba del fuerte interés que el dramaturgo dedicó hacia este tipo de temática (Rodríguez, 2017:659). En realidad, de las tres comedias mencionadas poco antes, hay una que contiene en su interior no uno, sino dos géneros dramáticos. *El rufián dichoso*, de hecho, encierra en su seno también el hagiográfico, ya que trata de la vida de un santo (Cristóbal De Lugo) que antes de dedicarse a la vida espiritual era un delincuente. En *La entretenida* se produce una inversión de la estructura de la sociedad según la cual quienes van a desempeñar los papeles más destacados son los que pertenecen al estrato social más desfavorecido, es decir, los criados. En fin, la comedia *Pedro de Urdemalas* abarca la literatura folclórica, ya que el protagonista encarna un personaje folclórico español que decide ganar su propia libertad dejando de estar al servicio de su alcalde.

Así pues, del mismo modo que es difícil organizar una cronología que corresponda con las diferentes etapas de la escritura dramática cervantina, es igualmente difícil y muy desafiante analizar en detalle los géneros dramáticos abordados por el autor, los cuales atraviesan diferentes territorios y fronteras, abarcando una multitud de personajes pertenecientes a todos los estratos sociales y desarrollando las más variadas e interesantes temáticas, haciendo de Cervantes un dramaturgo capaz de realizar un teatro propio, autónomo e independiente.

Visto esto, seguidamente se presentará el prólogo de la obra *Ocho comedias*, en el que Cervantes da testimonio de toda una serie de cambios que se produjeron en la Península Ibérica y que caracterizaron la manera de hacer teatro en este territorio, los cuales se ven protagonizados por tres piedras miliare del teatro español.

### **1.3. EL LIBRO: *OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESES NUEVOS, NUNCA REPRESENTADOS***

Otro aspecto interesante a la hora de echar la mirada atrás para intentar reconstruir la historia del teatro en la Península Ibérica es el prólogo que Cervantes dedica al lector y que precede su obra *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en la que —como ya se ha explicado en los capítulos anteriores— el autor propone dieciséis títulos (ocho para las comedias y ocho para los entremeses) de obras que se dieron a la imprenta, pero que nunca se habían representado. En este prólogo, Cervantes quiere explicar por qué el teatro comercial se convirtió en un fenómeno de éxito y qué tipo de fórmula teatral había triunfado. Asimismo, la importancia de este prólogo reside también en el hecho de que —si bien las piezas citadas no fueron llevadas a escena— la minuciosidad con la que el dramaturgo redactó toda una serie de acotaciones sugiere que, sin ninguna duda, fueron pensadas y realizadas para que se representasen ante el público.

El poeta presenta una brevísima historia del desarrollo del teatro comercial en España, comenzando por Lope de Rueda, continuando con un tal Navarro (cuyo nombre se desconoce) y concluyendo con él mismo, destacando el momento en que alcanzó su máximo esplendor y reivindicándose un papel imprescindible en la historia del teatro comercial, con la intención de llevar agua a su molino. A través de sus palabras, de hecho, no sólo es posible identificar las que, según el autor, constituían las piedras angulares del teatro comercial de la época, sino que sobre todo se toma conciencia de los cambios más significativos que se produjeron de un momento a otro.

Lo que se aprecia desde las primeras líneas del prólogo, además, es su audacia y vanidad por haber introducido una serie de novedades destinadas a modernizar la forma de hacer teatro, y esto Cervantes lo explica muy bien a través de unas palabras que ya a partir del principio parecen estar encaminadas a exaltar la figura del escritor a los ojos del público: «No puedo dejar, lector carísimo, de suplicarte me perdones si vieres que en este prólogo salgo algún tanto de mi acostumbrada modestia» (Cervantes, 2015:9). Se trata de una clara estrategia de *self-fashioning*, destinada a construir y modelar una imagen de sí mismo a través de una serie de adulaciones realizadas para engrandecer y elevar su notoriedad y reputación como dramaturgo. De acuerdo con una estrategia retórica propia, Cervantes cuenta que unos días antes de escribir este prólogo se encontraba conversando con unos amigos sobre el teatro y la comedia, preguntándose a quién debía atribuirse el mérito de haber transformado el viejo y humilde teatro de una vez en uno completamente renovado y que rozaba la perfección<sup>5</sup>. A partir de aquí, Cervantes empieza a trazar la historia del teatro comercial en España, afirmando haber visto personalmente actuar al gran Lope de Rueda y explicando cómo, antes de convertirse en un importante empresario de teatro, su oficio era el del batihoja, es decir, un fabricante de adornos de oro que decoraban la madera<sup>6</sup>. Cervantes recuerda su repertorio pastoril y, más en general, la pobreza que caracterizaba el escenario y el vestuario de su época. Además, afirma que las comedias eran unos coloquios entre uno o más pastores y tenían que ver con el desarrollo de unos conflictos amorosos entre campesinos. Estos coloquios el autor los identifica con el término «églogas». A finales del siglo XVI las comedias iban acompañadas de otras piezas menores llamadas «entremeses», puesto que se trataba de piezas pequeñas, cómicas e independientes de las obras principales:

En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y

---

<sup>5</sup> Se afirma: «Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección» (Cervantes, 2015:9).

<sup>6</sup> Se afirma: «Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro» (Cervantes, 2015:9).

cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. (Cervantes, 2015:10)

Sin embargo, en la época de Lope de Rueda estas piezas no llevaban el nombre de entremeses, sino que se les consideraba unos «pasos», y entre los personajes destacaban figuras de las que la gente se reía como, por ejemplo, la figura del negro, del bobo o del rufián.

En cuanto al teatro entendido como espacio físico destinado a la representación de obras, Cervantes deja claro al lector que este no permitía llevar a cabo un cierto tipo de espectacularidad. Normalmente, el teatro estaba formado por el escenario y, en el caso español, por una pared llamada fachada del teatro que disponía de una serie de aberturas por las que los actores podían entrar o salir y, por consiguiente, actuar. Lo que no había era la tramoya, o sea, las maquinarias escénicas. El hueco del teatro del que habla el autor en el prólogo suponía una especie de trampilla por la que los actores podían aparecer o desaparecer, según la acción de la pieza. Evidentemente se necesitaba de una maquinaria específica para subir y bajar a los actores y, de hecho, había una plataforma con una cuerda; a saber, la forma más antigua de un elevador moderno:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. (Cervantes, 2015:10)

A pesar de toda esta pobreza, Cervantes identifica a Lope de Rueda como un «hombre excelente y famoso» que enterraron en la iglesia mayor de Córdoba entre los dos coros.

A continuación, se pasa a otro hito, en esta ocasión protagonizado por Navarro, un antiguo autor de comedias. Lo que el autor destaca de Navarro es la espectacularidad, puesto que este tipo de puesta en escena marcaría la diferencia entre la concepción de espectáculo que dominaba la época de Rueda y la que se desarrolló en la época posterior. Cervantes afirma que aparecían caballos en escena y se representaban desafíos de moros y cristianos, todo gracias al uso de las maquinarias escénicas. Lo que supone una renovación fue también la manera de guardar el vestuario, porque mientras que antes se ponía todo en un costal, en la época de Navarro empezaron a utilizarse objetos más amplios, como cajas y baúles:

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde. Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y

en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas [...]. (Cervantes, 2015:11)

Sin embargo, a pesar de que Navarro contribuyó a cambiar la imagen al teatro convirtiéndolo en algo más vistoso y escénico, al mismo tiempo el autor afirma que no fue con él con quien este arte alcanzó su máximo esplendor y afirmación<sup>7</sup>.

Y aquí se llega al tercer hito histórico, el protagonizado por el propio Cervantes, quien se otorga el mérito de haber reducido *La batalla naval* de cinco a tres jornadas y de haber introducido una novedad en el teatro, es decir, la aparición de las figuras morales con las que se intentaba representar imaginaciones y pensamientos escondidos del alma. En cuanto a esta novedad, hay un ejemplo concreto en la tercera jornada de *Los tratos de Argel*:

Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o –por mejor decir – fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes. (Cervantes, 2015:11-12)

En su prólogo, Cervantes también hace referencia al auge alcanzado por el gran Lope de Vega, dramaturgo que tuvo un increíble éxito en España y que se convirtió en el líder de las comedias, además de un modelo para la nueva manera de hacer teatro durante el siglo XVII. Cuando Cervantes intentó volver a componer obras dramáticas tras un período de inactividad, fue muy difícil triunfar en la escena y la convivencia con el maestro Lope de Vega no fue nada fácil para el autor alcalaíno, que se vio eclipsado por el éxito de su colega. Así que el prólogo cumple una doble función para Cervantes: de defensa y ataque. Por un lado, funciona de escudo; es decir, pretende proteger al poeta de toda una serie de críticas y polémicas que caracterizaron su manera de hacer teatro y que le obligaron a abandonar transitoriamente su escritura dramática. Sin embargo, todo esto es debido también al ascenso de lo que Cervantes llama en su prólogo el «monstruo de la naturaleza», a saber, Lope de Vega. Por otro lado, lo que Cervantes trata de hacer es acusar a Lope de Vega por haber obstaculizado de alguna manera su propio éxito como dramaturgo. Además, cuando entre las líneas de su prólogo el escritor afirma que todas las comedias compuestas por Lope se pusieron en escena o, al menos, que se oyó decir que se pusieron en escena, está

---

<sup>7</sup> Se afirma: «[...] pero esto no llegó al sublime punto en que está agora. Y esto es verdad que no se me puede contradecir» (Cervantes, 2015:11).

claro que lo que intenta hacer es, en realidad, contrarrestar su éxito, porque lo que se propone Cervantes en este prólogo es presentar unas comedias que parecen inéditas, ya que nunca se habían representado antes, debido a que solo se dieron a la imprenta. Cervantes va a poner un título muy chocante a la hora de presentar la obra, publicando algo que nunca se había representado y que, entonces, podía constituir algo nuevo, algo nunca visto y, por consiguiente, una verdadera novedad e innovación:

[...] Tuve otras cosas en que ocuparme, dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica, avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas – que es una de las mayores cosas que puede decirse – las ha visto representar o oído decir, por lo menos, que se han representado. Y si algunos – que hay muchos – han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo. (Cervantes, 2015:12)

Por esta razón, el escritor se vio obligado a encerrar metafóricamente sus obras en un cajón porque nadie las compraba, aunque supieran que las componía. Dicho de otro modo, el poeta se dio cuenta de que a nadie le interesaba lo que escribía:

[...] Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y, así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. (Cervantes, 2015:13)

A continuación, Cervantes afirma que —contra todas sus expectativas— su literatura en prosa tuvo mucho más éxito que su literatura en verso<sup>8</sup>. Por tanto, el autor vendió sus comedias a un librero para que las imprimiera<sup>9</sup>. Esta obra cuyo prólogo pertenece, recoge —como también explica el título— las ocho comedias mencionadas entre líneas por Cervantes, acompañadas de otros tantos entremeses. Debajo, una tabla que los presenta:

Comedias (8)	Entremeses (8)
<i>El gallardo español</i>	<i>El juez de los divorcios</i>
<i>Los baños de Argel</i>	<i>El rufián viudo</i>

<sup>8</sup> Se afirma: «En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que, del verso, nada» (Cervantes, 2015:13-14).

<sup>9</sup> Se afirma: «Aburrime y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes» (Cervantes, 2015:14).

<i>La gran sultana</i>	<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>
<i>La entretenida</i>	<i>La guardia cuidadosa</i>
<i>La Casa de los Celos</i>	<i>El vizcaíno fingido</i>
<i>El rufián dichoso</i>	<i>El retablo de las maravillas</i>
<i>El laberinto de amor</i>	<i>La cueva de Salamanca</i>
<i>Pedro de Urdemalas</i>	<i>El viejo celoso</i>

En definitiva, aunque este prólogo se presenta al lector como un texto relativamente corto, es un texto que se ve muy pensado y ajustado. En su brevedad, el prólogo resume perfectamente los hitos que marcaron la historia del teatro en España hasta el propio Cervantes, cuyo único objetivo consiste en hacer que el público reconozca en su figura a un autor que llevó al teatro a la cumbre de su esplendor.

A continuación, se analizará la idea de espectáculo que se desarrolla en la dramaturgia de Cervantes, la cual se ve representada y caracterizada por toda una serie de innovaciones teatrales.

#### 1.4. LA IDEA DE ESPECTÁCULO EN EL TEATRO CERVANTINO

Analizando el prólogo dedicado al lector y que precede la obra *Ocho comedias*, un elemento que constituye un motivo de transición y a la vez de evolución en el mundo teatral es la introducción de un determinado tipo de escenografía en la representación de obras dramáticas. Al describir la pobreza escénica relacionada con el teatro de Lope de Rueda, el autor alcalaíno nombra una serie de elementos que, por el contrario, estaban presentes en la época en la que el propio Cervantes actuaba. Entre las líneas aparecen una variedad de motivos que denotan un sentido de modernidad y revolución. El uso de tramoyas, por ejemplo, otorgó a las piezas dramáticas una idea de espectáculo que no existía en la antigüedad. El uso de unas maquinarias escénicas permitió reproducir fenómenos atmosféricos como nubes, truenos y relámpagos, o escenificar batallas entre moros y cristianos, llegando incluso a incorporar animales durante la representación<sup>10</sup>.

En primer lugar, es oportuno destacar que Cervantes fue un dramaturgo que prestó mucha atención a la palabra y a su poder de transmisión, la cual podría considerarse como un puente capaz de crear una relación entre los actores-personajes y los espectadores. La palabra ejercía un papel importante incluso para lograr el principio de verosimilitud en el medio de la representación de la pieza dramática. Es precisamente por esta razón que el texto dramático adquiere una importancia fundamental en las piezas cervantinas. Del mismo modo, son imprescindibles todas aquellas indicaciones y acotaciones redactadas por el autor y que sirven, por ejemplo, para situar al personaje en un tiempo y espacio

<sup>10</sup> Para este tema remito a De la Haza y Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (1994).

específicos en el interior de la pieza. A través de estas didascalias, el dramaturgo llegó a puntualizar incluso como debían vestirse los actores, porque para Cervantes era fundamental que las obras siguieran el principio del decoro para lograr la verosimilitud y para que no se convirtieran en unos disparates. Además, siempre a través del uso de la palabra, algunos personajes de un drama estaban encargados de describir y relatar hechos y acciones que no se habían mostrado al público y que podían referirse a derrotas, asesinatos, tragedias, etc. Y en esto, el relato del martirio de un sacerdote valenciano narrado por el cautivo Sebastián en *Los tratos de Argel* es un excelente ejemplo que demuestra el poder evocador de las palabras, de las que tanto el horror como la violencia emergen de forma muy viva y concreta.

Sin embargo, como se ha explicado varias veces, el prólogo de las *Ocho comedias* presenta obras que solo se dieron a la prensa sin que se representaran. Para analizar mejor la espectacularidad en escena, hay que fijarse en las obras que sin ninguna duda se representaron, aunque —en realidad— hasta incluso las que no se escenificaron ante el público estaban pensadas para su representación. Observando piezas más antiguas como *Los tratos de Argel* y *La Numancia*, es interesante destacar la disposición de los espacios en los que se desarrolla la acción. En la primera obra, por ejemplo, hay una continua alternancia entre espacios interiores (baños, casas, palacios) y exteriores (calles, plazas, ciudades) en los que Cervantes se apresta a representar el cautiverio sufrido por una serie de personajes, destacando también el aspecto psicológico que se ve relacionado con este estado. En la segunda, en cambio, la alternancia consiste en la yuxtaposición de un espacio exterior, destinado a representar a quienes actúan como sitiadores, y un espacio interior, destinado a representar a quienes sufren la afrenta. Estas divisiones se realizan mediante una muralla, identificada generalmente con la galería del corral. Sin duda, el uso de las maquinarias escénicas es fundamental en estas comedias, sobre todo en las secuencias más espectaculares donde se recurre al uso del escotillón, es decir, una trampilla colocada en el tablado del teatro que permitía la aparición y desaparición de actores o cosas que venían desde abajo. Tanto en *Los tratos de Argel* como en *La Numancia*, por ejemplo, el escotillón servía para que el demonio subiera por debajo y apareciera ante los espectadores o, aún más, en el caso de *La Numancia*, para que un muerto se levantara de la tumba en la que yacía, mostrándose al público. Cervantes presta la misma atención en el manejo de los espacios dramáticos también en otras piezas. En *El gallardo español*, las acotaciones del autor son fundamentales para que el lector entienda cómo tenía que desarrollarse el conflicto dramático de la obra, sobre todo en el momento del ataque a la ciudad de Mazalquivir, episodio caracterizado por una increíble puesta en escena que incorpora todo tipo de escenificación.

La violencia y el horror narrados en *Los tratos de Argel* se reproducen también en otra pieza, *Los baños de Argel*, donde el lector se encuentra asistiendo —según las acotaciones establecidas por Cervantes— al martirio de un niño, Francisquito, que aparece «[...] atado a una columna, en la forma que pueda mover a más piedad» (v. 2541). La muerte del niño no se explicita de forma directa, sino que se manifiesta a

través de un símbolo muy preciso y concreto: un paño blanco y ensangrentado que el padre del niño lleva en sus manos y que, por tanto, deja claro al lector del asesino y muerte del niño (v. 2994).

En *La Casa de los Celos* se mezclan elementos procedentes de diversos géneros, desde el caballeresco hasta el mitológico, pasando incluso por el pastoril. Este conjunto de elementos de vario tipo requiere una escenografía que sólo puede realizarse mediante el uso de tramoyas, las cuales permiten la representación de figuras alegóricas, demonios, personajes mitológicos, animales etc. Esta pieza podría considerarse como la que más contiene espectacularidad en el desarrollo de su conflicto dramático, precisamente por la multiplicidad de temas y géneros dramáticos que se producen en ella.

La importancia del disfraz, en cambio, aparece y toma forma en las obras *El laberinto de amor*, *El rufián dichoso* y *El gallardo español*. El uso del disfraz es parte integrante del personaje y acompaña al actor en el desarrollo de las acciones de los personajes de la obra, como ocurre en *El rufián dichoso*. En *El laberinto de amor*, Cervantes juega con los papeles de los personajes, haciendo que el vestuario adquiera facetas y matices diferentes. Por ejemplo, hay hombres que en algún momento de la pieza se disfrazan de mujeres, como ocurre también en *El gallardo español*, donde una mujer busca a su amante vestida como si fuera un hombre o en el momento en que un cristiano se pone un traje típico de los moros para llevar a cabo una misión secreta. Este mismo cambio de identidad se produce también en *La gran sultana*, obra en la que un hombre se disfraza de mujer haciéndose pasar por una doncella mora. Este constante cambio del vestuario, impulsado por una serie de aventuras amorosas y un mundo de mentiras y engaños que lleva a los personajes a asumir identidades diferentes mientras intentan desentrañar trampas y buscar la verdad, hace del disfraz una de las piedras angulares a la base de algunas obras cervantinas mencionadas en el prólogo analizado en el capítulo anterior. El vestuario, por tanto, no sólo desempeña un papel lúdico y puramente escenográfico, sino también educativo y moral, ya que, mientras por un lado entretiene al lector, por otro representa el emblema de unas características que preocupan e interesan a los actores-personajes de una pieza. Y esto es lo que ocurre también en *La entretenida*, donde el continuo cambio de disfraces se realiza con el objetivo de generar un frecuente e incesante intercambio de identidades que acaba desembocando en una maraña de engaños. Una situación parecida se da en la comedia *Pedro de Urdemalas*, donde Cervantes hace que el personaje que inicialmente aparecía como un pícaro acabe convirtiéndose en un brillante actor capaz de desempeñar una gran variedad de oficios, lo que le permite alcanzar papeles y funciones en la sociedad que no podía lograr en la vida real debido a su baja condición. También en este caso, entonces, el disfraz desempeña un papel importante, enriquecido, sin embargo, por el folclore y la comicidad que constituyen los elementos distintivos de la pieza.

Otra técnica muy potente y capaz de evocar un ambiente o atmósfera particular es el aspecto sonoro, el cual incluye todo tipo de sonidos: música, risas, gritos, voces, etc. Todos estos elementos aparecen a menudo en las comedias de cautivos como expresión de contraste entre dos culturas diferentes. Los cantos y los bailes, además de la música en general, se celebran especialmente en ocasiones



conmemorativas o durante bodas y fiestas. Tanto *Los baños de Argel* como *La gran sultana* son un buen ejemplo de esta peculiaridad.

Cervantes también dedica mucha atención a la descripción de algunos gestos y objetos llamativos que sirven para llevar a cabo determinadas acciones por parte de los personajes, como la minuciosa descripción de los elementos que Fátima utiliza para organizar el hechizo y hacer que el demonio salga de las tinieblas y se acerque a ella en la obra *Los tratos de Argel*. Una situación análoga aparece en las acotaciones redactadas en *La Numancia* durante el episodio que caracteriza la organización de una hechicería por parte de Marquino para conocer y descubrir el destino de la ciudad y del pueblo numantino.

En definitiva, la precisión y exactitud con las que Cervantes supervisó la composición de sus comedias hace del teatro del autor un teatro capaz de conciliar la espectacularidad derivada del uso de la palabra con la espectacularidad aportada por la escenografía. Aunque las piezas recogidas en la obra *Ocho comedias* no llegaron a subirse a un escenario, desde la minuciosidad con que cada aspecto es concebido por el autor está claro que fueron indudablemente escritas para su representación, convirtiendo a Cervantes en un hombre de teatro con todas las de la ley.

Visto esto, en el siguiente capítulo se examinará cómo la dramaturgia cervantina se ve marcada por una serie de temáticas políticas y militares, las cuales se reflejan con mayor intensidad en dos obras que serán objeto de análisis en este trabajo: *Los tratos de Argel* y *La Numancia*.

### **1.5. EL SIGNIFICADO POLÍTICO EN LAS COMEDIAS DE CERVANTES**

Uno de los matices menos conocidos de la vida de Cervantes tiene que ver con su actividad en la milicia y, sobre todo, con sus numerosos intentos de establecer vínculos de conveniencia con dos de los principales mecenas del reinado de Felipe II, a saber, el cardenal Espinosa y Mateo Vázquez; sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, los tentativos de Cervantes no tuvieron algún éxito y no dejaron en él ninguna esperanza (Rey Hazas, 1998:437).

Antes de que fuera capturado por los corsarios berberiscos en 1575, Cervantes encontró apoyo y confianza en dos figuras militares y políticas españolas muy importantes: don Juan de Austria —hermano de Felipe II y comandante de la Santa Liga de Estados— y el duque de Sessa, o sea, Gonzalo Fernández de Córdoba, capitán de los ejércitos de Castilla y Aragón. Cuando obtuvo la redención en 1580, los lazos que tenía con los dos ya no le servían de nada, pues ambos habían fallecido antes del regreso en España del poeta. Todo ello obligó a Cervantes a iniciar la búsqueda de un nuevo mecenas que pudiera protegerle y apoyarle debido a que estaba acuciado desde un punto de vista económico y, en este sentido, su mirada se dirigió otra vez hacia Vázquez, quien —tras la muerte de Espinosa y después de heredar el cargo del cardenal— ejercía una grande influencia sobre el monarca español, además de representar una de sus figuras más cercanas.

Y fue precisamente a Mateo Vázquez a quien Cervantes dirigió, durante el tiempo en que estuvo cautivo en Argel, la *Epístola* que su hermano Rodrigo, también prisionero en tierra musulmana junto con el poeta, llevaría más tarde al secretario del rey en el momento de su redención (1577). En dicha *Epístola* aparece un elogio de Cervantes acerca de la figura de Vázquez. La intención del escritor consistía en que obtuviera la redención mediante la conquista militar de la ciudad de Argel por mano de Felipe II, para que finalmente todos los cristianos capturados y esclavizados en tierras musulmanas pudieran recuperar la libertad antes perdida.

Los siguientes capítulos de este trabajo se centrarán en el análisis de dos comedias cervantinas (*Los tratos de Argel* y *La Numancia*) en las que, tanto el aspecto de la esclavitud como el de la hegemonía y destrucción, se relacionan con una serie de problemas y elementos relativos a la monarquía de Felipe II<sup>11</sup>.

Sin embargo, antes de examinar y analizar la idea que Cervantes tuvo de este monarca, es importante entender por qué el autor se hizo una opinión negativa de su manera de hacer política. Esto, por ejemplo, aparece muy evidente en *Los tratos de Argel*, donde suele reprochar su falta de interés por el pueblo español y, sobre todo, el extremo fanatismo en términos de política internacional, cuyo único objetivo consistía en el incremento de su propia hegemonía y poder a través de la conquista subversiva y engañosa de unos territorios extranjeros.

Asimismo, en *Los tratos de Argel*, el poeta presenta a un grupo de cautivos que se encuentra encarcelado en la ciudad argelina bajo las garras de los musulmanes. En estas tierras los cristianos son víctimas de tortura y violencia, tanto física como psicológica. En contemporánea con el cautiverio de Cervantes, Felipe II trató de ampliar sus dominios internacionales, llegando a anexionar la nación de Portugal al Imperio Español e incrementar, por consiguiente, su hegemonía fuera y dentro de España. Hay unos versos en la pieza dramática que parecen remitir concretamente a este acontecimiento histórico:

Dice el número cierto que ha pasado  
de soldados a España forasteros,  
sin los tres tercios nuestros que han bajado;  
los príncipes, señores, caballeros,  
que a servir Filipo van de gana;  
los naturales y los extranjeros,  
y la muestra hermosísima lozana  
que en Badajoz hacer el rey pretende  
de la pujanza de la Unión Cristiana.  
(vv. 381-389)

---

<sup>11</sup> Véanse Rey Hazas, «Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal» (2000).

Ante esta terrible situación de la que parece no haber ninguna salida, Saavedra —*alter ego* de Cervantes— no consigue contener las lágrimas. Este llanto, además de reflejar una manifestación emocional explícita del sufrimiento generado por la esclavitud, puede interpretarse también como una petición de ayuda para que Felipe II no olvide a los miles de cristianos españoles capturados y esclavizados en Argel: «[...] De la esquiva prisión, amarga y dura / adonde mueren quince mil cristianos / tienes la llave de su cerradura.» (vv. 435-437). A pesar de las súplicas y oraciones de los cautivos, la política de Felipe II no cambia un ápice. El rey está demasiado interesado en los intereses europeos y parece renunciar a encontrar una solución para liberar a sus compatriotas. La posición del autor es muy clara: para Cervantes, la prioridad de Felipe II debería haber sido salvaguardar a los cristianos para devolverles la libertad y, sobre todo, conquistar la ciudad de Argel. El problema del cautiverio, de hecho, tiene que ver con la existencia de la ciudad argelina. A saber, la esclavitud es una consecuencia directa de la manera de hacer política de Felipe II, porque si el monarca hubiera conquistado la ciudad africana, el comercio de esclavos cristianos en estos territorios ya no existiría.

Otro caso es el de *La Numancia* donde, en cambio, Cervantes desarrolla su idea y posición según un escenario diferente. El personaje de Escipión —general del campamento romano— se identifica en más de una ocasión con el apelativo «prudente». A lo largo de la obra, de hecho, aparecen expresiones como «general prudente» (v. 1153), «ilustre general prudente» (v. 2258) o «prudente general» (v. 2318), y en todas las tres circunstancias los epítetos suelen emplearse con el objetivo de identificar y adular al general romano (Aladro, 2014:942). Sin embargo, en la época de Cervantes, este adjetivo solía hacer referencia a una característica política de Felipe II (el Rey Prudente), es decir, la de actuar constantemente con incertidumbre y con excesiva cautela a la hora de tomar decisiones inmediatas y concretas. Ahora bien, el adjetivo *prudente* —que aparentemente debería denotar una cualidad positiva— adquiere en el texto cervantino una connotación negativa, la cual refleja la ineptitud política del monarca español y su carácter no intervencionista en asuntos de índole política y militar; del mismo modo, Escipión —en lugar de enfrentarse con el enemigo— prefiere llevar a cabo una estrategia “prudente” que conduzca a la derrota de los numantinos sin poner en peligro a su propio ejército. Está claro, entonces, que Cervantes «no criticaría a Felipe II de una manera abierta; su venganza se materializa al equipararlo e identificarlo con el cónsul romano» (Aladro, 2014:941).

Así que la figura de Felipe II dejó una huella tan marcada en la política nacional e internacional de España. Su muerte en 1598 y los funerales que le siguieron fueron apoteóticos y provocaron la movilización de personalidades de renombre como escultores, arquitectos, pintores, etc., a los que se les encargó la creación de una lápida que pasaría a la historia por la magnanimidad con la que fue realizada. Y en relación con la muerte de Felipe II, me parece oportuno señalar que Cervantes compuso dos poemas fúnebres que dan testimonio del impacto que tuvo la personalidad del monarca en la España en la que gobernó, además del espectacular responso fúnebre que siguió a su muerte. Me refiero a las quintillas *A*

*la muerte de Felipe II* y al soneto *Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla*. En este contexto, me parece oportuno detenerme especialmente en el soneto, donde Cervantes —a través de un lenguaje grotesco e irónico— presenta al lector este acontecimiento trascendental anticipado poco antes. Durante las celebraciones fúnebres organizadas en la ciudad de Sevilla, se produjo una disputa entre los principales representantes del gobierno español que condujo a que el túmulo se prolongara durante unos cuantos meses, provocando, en consecuencia, un preocupante derroche de dinero, a la espera de que el rey Felipe III restableciera el orden en la ciudad (Sáez, 2016:48). En este, Cervantes se burla de la excesiva «hiperactividad funeraria y celebratoria» (Gracia, 2016:203), relacionada con la prolongación de las ceremonias fúnebres de Felipe II. La maravilla mezclada a una buena dosis de asombro explicaría el por qué en los vv. 1-2 del poema, Cervantes debuta con lo siguiente: «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón para describilla!». La efímera construcción del túmulo dedicado al ya fallecido monarca español es el blanco de Cervantes, quien —para enfatizar aún más el despilfarro de dinero invertido en su construcción— se burla de la situación, afirmando: «Por Jesucristo vivo, cada pieza / vale más que un millón» (vv. 5-6). Y es curioso cómo, de hecho, las referencias a la figura del rey son prácticamente inexistentes, ya que el monarca sólo se menciona indirectamente en los versos como prueba de la construcción del túmulo dedicado a él mismo, el cual desde el cielo gozará eternamente de este sitio a él dedicado (vv. 9-11). Es importante aclarar, sin embargo, que el poema no pretende ser una burla del monarca en el sentido de su persona. Lo que el poeta intenta ironizar, en este caso, es la excesiva suntuosidad de su funeral.

En fin, al considerar todas estas afirmaciones, se podría llegar a afirmar que la escritura dramática de Cervantes se ve inevitablemente influenciada por la política de la época en la que el autor se dedicó a su propia dramaturgia, la cual se ve afectada por el papel que jugaba en España el monarca Felipe II.

Después de introducir los rasgos más relevantes de la dramaturgia cervantina que intenté presentar y analizar a lo largo de este primer capítulo, a continuación se abordará la cuestión del cautiverio sufrido por una comunidad de cristianos que se encuentra encarcelada en la ciudad norteafricana de Argel, una experiencia que pondrá constantemente en peligro almas y cuerpos de toda una serie de personajes que tendrán que soportar este «purgatorio en la vida / infierno puesto en el mundo» (vv. 5-6), así como va a definirlo Aurelio en la obra *Los tratos de Argel*.

## 2.

### UN DRAMA CRISTIANO: *LOS TRATOS DE ARGEL*

El siguiente capítulo se centrará en la presentación de *Los tratos de Argel*, obra cervantina en la que se refleja parte de la experiencia biográfica del escritor. En concreto, el objetivo consiste en sacar a la luz el horror y la violencia que se reflejan en la pieza y que —en este caso específico— se ven relacionados con el cautiverio sufrido por los miles de cristianos encarcelados en la ciudad musulmana de Argel. Para ello, el capítulo va a organizarse en siete puntos: 1) presentación de las fuentes históricas de la obra (cap. 2.1.); 2) análisis de la mezcla que se produce en la pieza entre historia y ficción (cap. 2.2.); 3) introducción al tema del cautiverio (cap. 2.3.); 4) análisis del tipo de violencia que el poeta refleja entre líneas y que afecta a los personajes envueltos en el drama (cap. 2.4.); 5) presentación y comentario de tres escenas que más ponen de manifiesto la cuestión del horror en escena (cap. 2.5.); 6) representación de un episodio en el que destaca una novedad exclusiva del teatro de Cervantes (cap. 2.6.); 7) análisis del tipo de espectacularidad que se produce en la pieza cervantina (cap. 2.7.).

#### 2.1. FUENTES HISTÓRICAS DE LA PIEZA: EL CASO DE LOS PAPELES DE ACTOR

Quizá *Los tratos de Argel* fue la primera de las obras dramáticas que Cervantes compuso después de su vuelta de Argel, más precisamente durante los primeros años de la década de 1580. Como se ha argumentado antes (cap. 1), establecer con exactitud el año de composición de las piezas cervantinas resulta siempre un trabajo muy difícil. En este caso, sin embargo, se cuenta con unas noticias externas que parecen ayudar a datar la obra. De hecho, la pieza tuvo que estar en el repertorio del actor Juan de Limos, que la llevó a Lisboa en más de una ocasión. Hay una anotación que demuestra cómo los papeles de actor de la comedia conservados en la carpeta de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14.612/8) estuvieron en la compañía de Limos, el cual permaneció en la ciudad portuguesa dos veces, en 1582 y en 1584.

En la antigüedad el supuesto «papel de actor» correspondía a un objeto cilíndrico y hecho de madera, alrededor del cual se solía enrollar un pergamino que recogía el texto que se tenía que representar, además de una serie de modalidades relativas a su interpretación y realización, así como afirma por su parte Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiótica* (Vaccari, 2007:164). Durante el siglo XVI, en cambio, con esta noción se hacía referencia a unos textos de servicio destinados a un uso privado y que servían para que los actores consiguiesen memorizar la pieza dramática. Para llamar la atención del personaje-actor, al centro de la columna figuraba el *pie*, es decir, la última palabra que formaba parte de la previa intervención y que funcionaba como un puente para que los actores se conectaran con

la intervención sucesiva (Vaccari, 2007:164). En cuanto a la realización de dichos papeles, se suponía la existencia de una figura concreta, es decir, la del apuntador, el cual tenía que hacer un acurado y minucioso trabajo de copiado desde el manuscrito original hasta la hoja individual del actor. Un elemento muy útil y que ayuda a fechar los papeles de actor y, por consiguiente, la escritura de la obra es el número de jornadas que se han copiado. Por tanto, se trata de unos documentos que representan el farol de una época oscura y desconocida, de la cual aún hoy se conoce muy poco de las obras que se pusieron en escena. Además, permitieron aclarar numerosas dudas y preguntas, sacando a la luz datos imprescindibles que ayudaron en la reconstrucción de la historia del teatro del siglo XVI en la Península Ibérica. Generalmente, la mayoría de los papeles de actor está dividida en cuatro jornadas, por lo cual se podría suponer que las obras repartidas de esta manera se realizaron entre 1580 y 1585. De hecho, como se ha explicado a lo largo del capítulo 1, en este último tercio del siglo XVI hay una serie de constantes que se van a repetir frecuentemente en los textos que se han conservado. En cuanto a la articulación de la pieza, por ejemplo, si al principio las jornadas estaban divididas en cinco, progresivamente pasan a cuatro y en torno a 1585 estas cuatro jornadas se van a reducir a tres.

De esta pieza se conservan precisamente tres papeles: el papel de la «Ocasión» (n. 27, I), de la «Necesidad» (n. 31, III) y de un «Mercader» (n. 31, IV). Sobre la base de los datos analizados hasta ahora, se podría establecer con cierta seguridad que *Los tratos de Argel* estuvo en el repertorio de Limos y que se representó entre 1582 y 1584.

Además, la obra —articulada en cuatro jornadas— se ha conservado en dos copias manuscritas: una se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (14.630) y la otra en la Hispanic Society de Nueva York (Ms. *Sancho Rayón*, B2341), versión que Antonio de Sancha adjuntó a su edición del *Viaje al Parnaso* (1784). Según algunos editores, se trata de dos copias autónomas e independientes, a pesar de que engloban unas indicaciones que sugieren un trabajo de reescritura y adaptación que lleva a plantear, por consiguiente, la hipótesis de que la obra pudiera caracterizarse por una primera segmentación de la acción dramática en cinco jornadas en lugar de cuatro (Ojeda Calvo, 2020:270), lo cual confirmaría y apoyaría las palabras del mismo poeta, ya que en su prólogo a la obra *Ocho comedias* se otorgó el mérito de haber reducido el número de jornadas en sus piezas dramáticas, las cuales de cinco pasar a ser tres.

Luego de presentar los datos externos de la comedia, en el siguiente capítulo se explicará la forma en que la obra se presenta al público, ya que se basa en una experiencia autobiográfica que Cervantes llevaría a sus espaldas durante mucho tiempo, la cual se entrelaza —sin embargo— con una serie de elementos procedentes de su imaginación dramática.

## 2.2. LOS TRATOS DE ARGEL: FUSIÓN ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

En este capítulo intentaré analizar y presentar la mezcla de géneros que se produce en la obra. Para empezar, la pieza representa una suerte de espejo para Cervantes, puesto que refleja su cautiverio en Argel. Como afirma Garcés (2005:52), «En Cervantes, la tenebrosa experiencia del cautiverio retorna implacablemente». Además, los cinco años durante los cuales el poeta estuvo prisionero en Argel (1575-1580) marcaron profundamente su carrera artística y militar —de la que Cervantes fue siempre muy orgulloso— además de dejar una huella indeleble en su existencia. Por ello, la *Información de Argel* constituye un documento esencial para trazar parte de la biografía cervantina<sup>12</sup>. Sin embargo, como afirma Sáez (2019:36) en su edición, este documento no ha de considerarse literatura, pues responde a un valor burocrático e informativo, destinado a testimoniar la estancia del poeta en Argel y elaborado para presentarse ante España como un noble superviviente y un leal soldado quien demostró poseer una buena conducta durante sus cinco años y medio de encierro. Se trata, por consiguiente, de un texto redactado no de forma voluntaria: Cervantes, de hecho, se vio obligado a elaborar un acta de su vida en cautividad que no fuera comprometedor y que le protegiera de unas posibles acusaciones, antes de que pudiera regresar en patria y reintegrarse nuevamente en la sociedad.

Otras informaciones de la vida de Cervantes aparecen en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613), donde el autor ya se considera bastante viejo por la época. Sin embargo, a pesar de su venerable edad, el escritor se siente muy orgulloso de ser quien es (es decir, el autor de la *Galatea* y del *Quijote*) y de ser quien sacó tantas novedades en el teatro. Además, lo que destaca en el prólogo es también su vida en la milicia y, sobre todo, los cinco años y medio de cautivo, donde aprendió a tener mucha paciencia<sup>13</sup>. Para Cervantes, la proyección y reproducción verosímil de una parte de su vida en la literatura es un principio muy importante que todos los autores deberían respetar a la hora de realizar obras literarias. Según el autor alcalaíno, el arte consiste en la imitación y dicha imitación tiene que ser creíble para ser verosímil. De hecho, el teatro podría definirse como el espacio donde se desarrollan dos elementos antitéticos: por una parte, la realidad y, por otra parte, la ficción y la imaginación. Conforme a las teorías aristotélicas, el teatro es imitación directa de la realidad.

En *Los tratos de Argel*, la realidad histórica sobre cuya base se desarrolla la acción dramática se entrelaza con continuos elementos de ficción. Cervantes presenta un grupo de cristianos cautivos en Argel, describiendo detalladamente el estado lamentable en el que viven y mencionando una serie de problemas y peligros a los que tienen que enfrentarse cada día. Este trabajo de trasposición de su vida en la pieza se realiza también mediante su *alter ego*, Saavedra, cautivo en la costa argelina junto con otros

---

<sup>12</sup> Para adentrarse más en detalle en la biografía de Cervantes remito a la amplia investigación llevada a cabo por Canavaggio, con especial referencia al volumen *Cervantes* (1986).

<sup>13</sup> Se afirma: «[...] Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades.» (*Novelas ejemplares*, 1613).

25.000 esclavos y que —a través de sus palabras— refleja hechos y sentimientos compartidos por esta grande colectividad. Asimismo, a lo largo del texto aparecen unos topónimos que denotan el perfecto conocimiento de estos lugares por parte del escritor. Me refiero, más concretamente, a las ciudades de Orán y Argel, las cuales recurren abundantemente en la obra y que pertenecen al reino de Tremecén. Sin embargo, se trata de dos ciudades divididas desde el punto de vista político, puesto que la primera se encuentra bajo el poder español y la segunda bajo el poder otomano. En cualquier caso, es el mismo Cervantes quien demuestra el gran conocimiento y bagaje cultural que le dejó esta experiencia, aportando en la obra descripciones muy detalladas y significativas que dan prueba del principio de verosimilitud antes mencionado. A continuación, algunos versos pertenecientes a la tercera jornada de la pieza y que hacen referencia a una conversación entre dos esclavos:

ESCLAVO 2: Pues, ¿cómo piensas ir?

ESCLAVO 1: Por la marina,  
que agora, como es tiempo de verano,  
los alárabes todos a la sierra  
se retiran, buscando el fresco viento.

ESCLAVO 2: ¿Llevas algunas señas por do entienidas  
cuál es de Orán la deseada tierra?

ESCLAVO 1: Sí llevo, y sé que he de pasar primero  
dos ríos: uno del Bates, nombrado  
río del Azafrán, que está aquí junto;  
otro, el de Hiqueznaque, que es más lejos,  
cerca de Mostagán, y a man derecha,  
está una levantada y grande cuesta  
que dicen que se llama el Cerro Gordo,  
y puesto encima de ella se descubre,  
frente por frente, un monte, que es la Silla,  
que sobre Orán levanta la cabeza.

(vv. 1569-1585)

En primer lugar, entre líneas se comenta una costumbre típica y característica de los moros: retirarse de las sierras durante el verano. Al confiar en las palabras y en la experiencia del autor, el conocimiento de este detalle es determinante para que los prisioneros intenten su fuga de Argel, lo que hace suponer que la huida —por lo difícil que sea— sólo sería posible en determinadas temporadas del año.



En cuanto a los topónimos, en cambio, Cervantes traslada su experiencia de cautivo en esas tierras al personaje que planea la fuga desde Argel hasta Orán. Se mencionan dos ríos que el prisionero debe cruzar para salir de la tierra islámica, el Bate y el Hiquezanque (vv. 1576-1578) y, además, se cita también una ciudad situada al este de Orán, Mostagán, donde se encuentra una montaña sobre la que se vislumbra la «deseada tierra» (v. 1575), es decir, la tierra de la libertad. Por tanto, las ricas y numerosas referencias geográficas relativas a las dos ciudades en cuestión demuestran el impacto que tuvieron no sólo en la existencia personal del autor, sino también en su obra y en las circunstancias en que se encontraban los personajes de su pieza dramática.

Asimismo, el amplio conocimiento de la cultura árabe que Cervantes demuestra dominar con cierta desenvoltura se refleja también en la elección de los nombres de quienes pueblan los episodios de la comedia. *Zahara*—ama de Aurelio que intenta convencerle de que se entregue a su belleza y se convierta al islam— es un nombre que remite a la floración y a la belleza de las flores. Por tanto, es interesante observar cómo los nombres reflejen paralelamente una serie de características y actitudes de los personajes que intervienen en el desarrollo de la acción dramática. De hecho, ¿quién más podría haber tentado con tanta insistencia a un hombre a través de su belleza que una mujer tan bella como una flor? Además, varios estudios e investigaciones demuestran que el nombre de la mujer sería posible asociarlo a una persona real, más concretamente a la hija de Hajji Murad, conocido más comúnmente como el alcalde de la ciudad de Argel (Mokdad, 2016:56).

Así que los elementos entrelazados a la cultura árabe recorren el texto desde el principio hasta el final. Y lo curioso es que no sólo se refieren a costumbres y lugares, sino también a detalles culinarios, ya que muchas veces también suelen aparecer entre líneas nombres de platos gastronómicos característicos del pueblo musulmán. En la primera jornada, por ejemplo, Fátima—criada de Zahara— predice a Aurelio que su conversión al islam le llevaría a conquistar una serie de beneficios físicos, como vestir con elegancia y comer platos ricos y abundantes. Entre ellos, un alimento mencionado por la mujer es el «cuzcuz» (v. 193), un plato norteafricano realizado con granos de sémola de trigo al vapor:

Libertad se te promete,  
los hierros te quitarán  
y después te vestirán;  
no hay temor de escuro brete.  
Cuzcuz, pan blanco a comer,  
gallinas en abundancia,  
y aun habrá vino de Francia,  
si vino quieres beber.  
(vv. 189-196)

Otro fragmento en el que aparecen algunas referencias al ámbito culinario se encuentra en la tercera jornada, cuando Juanito —un niño vendido y convertido al islam— menciona algunos platos típicos de la cocina morisca a su hermano Francisco:

Alcuzcuz como sabroso,  
sorbeta de azúcar bebo,  
y el corde, que es dulce, pruebo,  
y pilao, que es provechoso.  
(vv. 1844-1846)

Los alimentos mencionados en los dos ejemplos, además de atestiguar una serie de costumbres y tradiciones de la cultura oriental, representan un verdadero símbolo de tentación utilizado para convencer a los cristianos de que renuncien a su religión y se conviertan al islam para lograr la libertad y disfrutar de los placeres de la vida.

Otro aspecto interesante relacionado con la pieza cervantina tiene que ver con la introducción de unos personajes que Cervantes toma de una realidad histórica concreta y realmente existida. Destaca, en este sentido, la figura del rey que gobierna Argel, Hasán Bajá (o Hasan Aga), conocido por su implacable brutalidad e inhumanidad y con el que el autor tuvo experiencia directa durante su cautiverio. En la cuarta jornada de la obra se asiste a una escena que atestigua dicha atrocidad, puesto que el rey —tras enterarse del artificioso intento de fuga por parte de un cautivo— decide castigarlo con la muerte. Sin embargo, según algunas investigaciones, existe una discrepancia entre lo que se relata en la obra sobre la personalidad de este gobernante y la experiencia vivida por Cervantes. Durante su cautiverio, el autor intentó alejarse de la tierra islámica cuatro veces (Sáez, 2019:26-28):

1. La primera tentativa remonta a 1576, con el objetivo de alcanzar Orán por tierra a través de la guía de un moro. El plan consistía en recorrer un camino que —aunque aparentemente sencillo— muy pronto se reveló bastante problemático debido por un lado a las extenuantes condiciones geográficas de la ruta y, por otro, a un inesperado fracaso, ya que el moro que tenía que acompañarlos en la fuga los abandonó en el medio del camino;
2. La segunda tentativa fue un año después, en 1577, y esta vez la misión tuvo lugar en el mar. Incluso en este caso, lo que lleva al fracaso del plan es una traición por parte de uno de los cómplices envueltos en el plan, así que Cervantes y todos los cautivos escondidos en una cueva acaban por ser apresados y el poeta por asumirse la culpa de tal fallecimiento;
3. La tercera tentativa se verificó en 1578; fue muy arriesgada y elaborada, puesto que Cervantes encargó a un moro de traer unas cartas a don Martín de Córdoba —gobernador de Orán— para que rescatara el autor y otros cristianos del cautiverio. Lo que pasa es que la carta viene

interceptada y la caligrafía atribuida a Cervantes, así que el poeta se ve sometido a la ira del gobernador de Argel, el cual hizo que recibiera un castigo muy doloroso que —según las palabras de algunos testigos— correspondió en haberle afligido dos mil palos;

4. Por último, se recuerda la fuga de 1580, donde Cervantes programó la huida a través de una armada junto con otros sesenta cristianos y que falleció debido a una nueva traición procedente desde dentro y que llevó a Bajá a que castigara otra vez el poeta.

Aunque sus intentos fracasaron todas las veces, el gobernador de Argel —que debería haberle castigado tal vez incluso con la muerte, ya que solía condenar a los prisioneros con atrocidades inauditas por mucho menos— casi siempre concedió a Cervantes el perdón. Esta doble cara de la medalla es muy curiosa, porque la personalidad ambigua del gobernador turco lleva a la desorientación del lector. Precisamente por su carácter equívoco y a veces contradictorio, se han realizado numerosos estudios sobre el tema y a partir de estos han surgido diferentes hipótesis para intentar justificar el comportamiento ambivalente del rey Hasán. Algunos investigadores hipotetizan una conversión del autor al islam, mientras que otros abordan cuestiones aún más delicadas, llegando a plantear la homosexualidad de Cervantes. Otra hipótesis —en mi opinión la más creíble y acorde con la de otros estudiosos— hace referencia al momento en que las autoridades argelinas encabezadas por Hasán Bajá, conscientes de que Cervantes constituía una ventaja especial desde el punto de vista monetario y económico (piénsese en todos los elogios y alabanzas de que gozaba antes de su encarcelamiento), el rey no quiso perder la oportunidad de ganar ingentes sumas de dinero, y esto explicaría el por qué —a pesar de sus frecuentes tentativas de fuga— lo mantuvo con vida hasta que los Trinitarios pagaron un rescate bastante elevado para su liberación.

Sin embargo, dentro de este terrible escenario, Cervantes introduce también dos personajes que proceden de la imaginación del poeta (Aurelio y Silvia) y que cobrarán un gran protagonismo en el desarrollo de los eventos dramáticos. Se trata de una pareja de jóvenes enamorados, unidos por el mismo destino: ambos, de hecho, están separados y acosados por sus amos, respectivamente Aurelio por Zahara y Silvia por Yusúf. Aparece, entonces, un asunto amoroso y privado que lleva a una importante repercusión pública. El desarrollo del conflicto dramático individual se convierte en un problema que afecta a la entera comunidad de cristianos. De este modo, asuntos públicos y privados se entrelazan y discurren juntos a través de las vicisitudes a las que se ve sometida la comunidad cristiana prisionera en Argel. Las dificultades a las que se enfrentan los dos enamorados, de hecho, son las dificultades a las que, transversalmente, se enfrentan todos los cristianos de Argel. Es como si la pareja, a pesar de ser pura invención, fuera testigo y ejemplo de situaciones análogas que ocurrirían cotidianamente en la ciudad argelina. Lo que intenta hacer Cervantes, entonces, es reflejar de forma verosímil pensamientos, miedos y sentimientos de un personaje colectivo, derramando toda esa maraña de emociones en los dos protagonistas de la acción.

Este es el conflicto dramático fundamental de *Los tratos de Argel*, que de comedia —en realidad— tiene bien poco si se considera lo que tendría que suponer este género conforme con los preceptos neoaristotélicos (ver cap. 1). Es verdad que hay un asunto amoroso y privado, pero si se compara esta comedia con el modelo clásico por excelencia, se observa que se distancia mucho de las características establecidas por este género. Además, en esta pieza no aparece nada de comicidad, puesto que se manifiesta la cuestión del horror que aparece en escena, un horror que cultivaron también dramaturgos que escribieron en años anteriores, como Lupercio Leonardo Argensola. Entonces, por todas estas características, se podría hablar de una comedia nueva y moderna. Y esto es precisamente el producto de los españoles del último tercio del siglo XVI, los cuales adoptan este modelo con una importancia tal que en España se irá escribiendo siempre en un estilo tragicómico: el teatro del siglo XVII conoce el triunfo de unas comedias nuevas, barrocas y, por supuesto, tragicómicas. A la altura de los años cuarenta, de hecho, un humanista italiano (Giambattista Girardi Cinzio) empieza a escribir algunas piezas para venderlas, sucesivamente, a unas compañías comerciales. Su obra llega a lograr mucha fama en toda Europa hasta incluso en España, donde todos estos nuevos modelos van a influir en la producción dramática de los poetas del último tercio del siglo XVI.

En fin, lo que se produce es un progresivo abatimiento de las fronteras genéricas, y, como se ha argumentado abundantemente en el capítulo 1 de este trabajo, una clara separación entre el género de la comedia y de la tragedia que empieza a difuminarse a través de una serie de experimentaciones que llevan a cabo un nuevo producto de matriz clasicista, pero completamente renovado<sup>14</sup>. Y esta, para Cervantes, podría considerarse la tarjeta de visita de la comedia *Los tratos de Argel*.

A continuación, se profundizará con más detalle el tema del cautiverio padecido de primera mano por los miles de cristianos capturados y esclavizados en tierra argelina.

### 2.3. LA TERRIBLE EXPERIENCIA DEL CAUTIVERIO

Como se ha explicado en el apartado anterior y como testimonia el mismo escritor en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, Cervantes estuvo cautivo en Argel cinco años y medio, desde 1575 hasta su rescate, en 1580. Durante el cautiverio, el autor observó costumbres, tradiciones y estilos de una cultura ajena, es decir, de la cultura oriental. Aunque parece una novedad cervantina, es importante destacar que, en la literatura occidental, el tema del cautiverio está a la base de la novela bizantina. De hecho, hay un importante escritor griego —Heliodoro— que compuso una comedia titulada *Etiópicas* y que desarrolla bastante bien esta temática. La pieza se presenta en griego antiguo y su narración está contenida en diez libros. El conflicto dramático que se desarrolla en la obra es bastante parecido al de la comedia cervantina.

---

<sup>14</sup> Para adentrarse más en detalle en el tema remito al estudio de Ojeda Calvo, «Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI» (2013).

Los protagonistas que pueblan la acción de la pieza de Heliodoro se enfrentan a diferentes peligros, entre los que destacan piratas, guerras, emboscadas, traiciones y también una serie de dificultades a las que tienen que hacer frente los enamorados, los cuales intentan conservar su propia castidad. Al igual que en *Los tratos de Argel*, el final prevé un cambio de rumbo y, por consiguiente, lo trágico da paso a un final feliz. De hecho, en el momento en que los protagonistas están a punto de ser sacrificados a los dioses, sus identidades se desvelan y los dos enamorados acaban por casarse. En este caso, sin embargo, el cautiverio adquiere un matiz diferente porque choca con el paganismo y no con el islam, como ocurre en la obra cervantina. De todos modos, la historia de Heliodoro tuvo un éxito extraordinario y se convirtió en un modelo para los novelistas de la época, además del ejemplo triunfante del género de la novela bizantina por excelencia. Su influencia y prestigio fueron tales que alcanzaron y fascinaron incluso a autores posteriores y más contemporáneos, como el mismo Cervantes.

Desde el punto de vista histórico, el tema del cautiverio representado en la obra cervantina tiene que ver principalmente con un problema de carácter político. La lucha para la dominación del Mediterráneo, de hecho, llevó al mismo tiempo a un aumento vertiginoso de la negociación y venta de los cautivos, especialmente en las costas argelinas dominadas por el impero otomano.

La esclavitud en la obra no solamente refleja parte de la biografía de Cervantes, sino que también representa un espacio abstracto que plantea a los cristianos una serie de peligros y dificultades para observar sus reacciones y establecer si son o no dignos del cielo y del perdón divino. Los que consiguen resistir la tentación, la tortura y el dolor son los que demuestran ser nobles caballeros españoles con sangre cristiana. Por el contrario, los que fracasan en la lucha contra los vicios y los pecados son los que demuestran no poseer aquella fuerza espiritual que les permite superar todo tipo de dificultades. Para Cervantes, es mucho más digno dejarse morir como un verdadero cristiano que negar la religión para disfrutar de una vida mejor. De este modo, Argel representaría un punto de tránsito que, al considerar la obra dantesca, podría identificarse nada más y nada menos con el purgatorio. De hecho, desde aquí pueden producirse dos salidas: hacia el bien o hacia el mal. Esta yuxtaposición entre paraíso e infierno es muy particular; por un lado, Argel se presenta como una tierra cruel y pecadora; por otro lado, aparece como una ciudad cosmopolita, puesto que se trataba de un importantísimo puerto comercial del Mediterráneo<sup>15</sup>. Cervantes, entonces, enriqueció su producto literario con toda una serie de elementos autobiográficos extraídos de una realidad histórica y política sufrida de primera mano en la España de Felipe II.

En este capítulo me gustaría centrarme en la cautividad sufrida por los personajes de *Los tratos de Argel*, ya que en dicha obra tanto el cautiverio como la figura del cautivo tienen sus propias características. En primer lugar, los cautivos no se les trataba de la misma manera. Los que se consideraban irrelevantes

---

<sup>15</sup> Véanse al volumen de Garcés, *Cervantes en Argel, Historia de un cautivo* (2005).

porque pertenecían a los estratos más desfavorecidos de la sociedad solían ser puestos en subasta a la merced del pueblo islámico, perdiendo todo rasgo de humanidad. Además, desempeñaban trabajos extenuantes de interés público y social y para ellos la redención constituía una utopía. Por el contrario, los que tenían un cierto estatus social se encerraban en los llamados «baños», es decir, prisiones para todos aquellos cautivos de alto nivel social (Sáez, 2019:18). Y de esto hay una declaración en la «Historia del capitán cautivo» (*Quijote*, I, 39-41), donde el poeta alcalaíno afirma lo siguiente:

Con esto entretenía la vida, encerrado en una prisión o casa que los turcos llaman «baño», donde encierran los cautivos cristianos, así los que son del rey como de algunos particulares, y los que llaman «del almacén», que es como decir cautivos del concejo, que sirven a la ciudad en las obras públicas que hace y en otros oficios; y estos tales cautivos tienen muy dificultosa su libertad, que, como son del común y no tienen amo particular, no hay con quien tratar su rescate, aunque le tengan. En estos baños, como tengo dicho, suelen llevar a sus cautivos algunos particulares del pueblo, principalmente cuando son de rescate, porque allí los tienen holgados y seguros hasta que venga su rescate. También los cautivos del rey que son de rescate no salen al trabajo con la demás chusma, si no es cuando se tarda su rescate; que entonces, por hacerles que escriban por él con más ahínco, les hacen trabajar y ir por leña con los demás, que es un no pequeño trabajo.

Yo, pues, era uno de los de rescate, que, como se supo que era capitán, puesto que dije mi poca posibilidad y falta de hacienda, no aproveché nada para que no me pusiesen en el número de los caballeros y gente de rescate. Pusiéronme una cadena, más por señal de rescate que por guardarme con ella, y así pasaba la vida en aquel baño, con otros muchos caballeros y gente principal, señalados y tenidos por de rescate. Y aunque el hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos.

De todos modos, al principio de *Los tratos de Argel* aparece un monólogo pronunciado por Aurelio que, a través de la palabra, da testimonio de la desesperada condición física en la que se encuentra. En las obras cervantinas la palabra desempeña siempre un papel fundamental y, en este caso, sirve para describir y contar al público la vida del muchacho encarcelado en Argel:

¡Triste y miserable estado,  
triste esclavitud amarga,  
donde es la pena tan larga  
cuan corto el bien y abreviado!  
¡Oh, purgatorio en la vida,  
infierno puesto en el mundo,  
mal que no tiene segundo,  
estrecho do no hay salida,  
cifra de cuanto dolor

se reparte en los dolores,  
daño que entre los mayores  
se ha de tener por mayor,  
necesidad increíble,  
muerte creíble y palpable,  
trato mísero intratable,  
mal visible e invisible,  
toque que nuestra paciencia  
descubre si es valerosa,  
pobre vida trabajosa,  
retrato de penitencial  
Cállese aquí este tormento,  
que, según me es enemigo,  
no llegará cuanto digo  
a un punto de lo que siento.  
Pondérase mi dolor  
con decir, bañado en lloros,  
que mi cuerpo está entre moros  
y el alma en poder de Amor.  
Del cuerpo y alma es mi pena;  
el cuerpo ya veis cual va,  
el alma rendida está  
a la amorosa cadena.  
Pensé yo que no tenía  
[...]  
Mas creo que no has querido  
olvidarme en este estrecho,  
que has visto sano mi pecho,  
aunque tan roto el vestido.  
[...]  
Una cosa te pidiera,  
si en esa tu condición  
una sombra de razón  
por entre mil sombras viera,  
y es que, pues fuiste la causa  
de acabarme y destruirme,  
que en el contino herirme  
hagas un momento pausa.

Yo no te pido que salgas  
de mi pecho, pues no puedes;  
antes, te pido que quedes  
y en este trance me valgas.  
Mira que se me apareja  
una muy fiera batalla  
y que no he de atropellalla,  
si tu consejo me deja.  
Del lugar do me pusiste  
me procuran derribar,  
pero, ¿quién podrá bajar  
lo que tú una vez subiste?  
Ya viene Zahara y su arenga.  
¡Ay, enfadosa porfía!  
¡Como que me falta el día  
antes que la noche venga!  
¡Valedme, Silvia, bien mío,  
que, si vos me dais ayuda,  
de guerra más ardua y cruda  
llevar la palma confío!  
(vv. 1-80)

El monólogo aclara la concepción que el personaje tiene de este estado en el que se encuentra. De hecho, Aurelio explica cómo, para él, la esclavitud lleve indudablemente a un profundo e inconsolable estado de sufrimiento y dolor. Esta afirmación se ve reforzada por los adjetivos «triste», «miserable» y «amarga» que aparecen entre las líneas (vv. 1-2). El discurso de Aurelio sigue insistiendo sobre este sufrimiento, aprovechando del binomio esclavitud-muerte que, a lo largo del texto, se concretiza e intensifica cada vez más. La muerte descrita por Aurelio es una muerte palpable, que se percibe y que está viva en la comunidad cristiana capturada y subyugada por los moros en la ciudad argelina. Este binomio parece casi como si fuera una condición permanente con la que cada uno de los cristianos se verá obligado a enfrentarse tarde o temprano. El cautiverio se considera como una restricción de la libertad personal y como una condición que pone a dura prueba la paciencia de cada esclavo, incluso de los más fieles. Las lágrimas que corren por el rostro triste y agotado del muchacho son la manifestación más explícita y concreta de lo que la esclavitud le está causando en su *yo* más profundo. Por un lado, su cuerpo está en manos de los musulmanes, los cuales lo han vendido y esclavizado; por otro, sin embargo, hay algo que nunca ha entregado a los moros, es decir, su alma, la cual pertenece al «Amor» (v. 28). De hecho, este amor denota un elemento muy importante: su sentimiento hacia su amada. Por tanto, se



descubre que Aurelio, en realidad, es un doble esclavo. Analizando en detalle el monólogo, de hecho, lo que llama la atención es que, por sus palabras, el sufrimiento que le hace padecer más es mucho mayor por causa del amor y por estar lejos de su enamorada. Cuando Aurelio deja que la racionalidad prevalezca sobre el sentimiento, llega a plantear una pregunta a su interlocutor, es decir, al Amor. Lo que Aurelio está pidiéndole es que deje por un momento de hacerle sufrir tan dolorosamente y que le apoye, ya que está a punto de acercarse una batalla muy dura y difícil para él. La batalla a la que se refiere Aurelio hace referencia a las incesantes presiones amorosas a las que el hombre está sometido por parte de su ama, Zahara. Solamente al final del monólogo, la palabra «Amor» se ve sustituida por el nombre real de su profundo deseo, es decir, su amada Silvia, la cual comparte el mismo destino que Aurelio. El hombre está convencido de que sólo el amor hacia la mujer puede ayudarlo a vencer el mal y a curar sus heridas interiores.

Por tanto, a través de este monólogo se ve que Aurelio es un cautivo cristiano que reflexiona sobre el triste estado en que se encuentra, y con este simple parlamento el personaje está dando las claves principales para comprender su condición: es un cautivo que está separado y enamorado de Silvia y, al mismo tiempo, acosado por parte de la mora Zahara. El papel desempeñado por la palabra es muy importante también porque ayuda a expresar al lector el enamoramiento de Aurelio por Silvia, el cual ocurre a través de unos términos neoplatónicos: hay unos rayos luminosos que entran de los ojos y que llegan al corazón, quedándose ahí y reproduciendo la imagen de la persona amada que Aurelio nombra solamente al final de su discurso<sup>16</sup>. El sufrimiento generado por el cautiverio y que afecta al hombre es el mismo que se produce en otros personajes de la pieza, como por ejemplo en Saavedra, el cual, al igual que Aurelio, lo identifica como una «esquiva prisión, amarga y dura / adonde mueren quince mil cristianos» (vv. 435-436).

Ahora bien, es oportuno plantearse una pregunta: ¿es posible encontrar una solución para escapar de esta prisión? En la tercera jornada de la comedia aparecen otras dos individualidades. Los personajes implicados en este episodio son dos cautivos que comentan la situación desesperada en la que se encuentran y, de sus palabras, parece que la única salida ante este sufrimiento sea la huida. Pero la huida es un riesgo real, porque si sucede algo malo el fugitivo tiene que enfrentarse con el castigo peor, a saber, la muerte. Además, no siempre los cautivos que intentan la huida consiguen hacerlo realmente. De hecho, en el texto y más concretamente en la última jornada de la pieza aparece el relato de un esclavo que había intentado la fuga de la costa argelina con el objetivo de alcanzar la ciudad de Orán. Sin embargo, lo que ocurre es que en el medio de su camino siente que se le acaban las fuerzas por causa del cansancio que

---

<sup>16</sup> La referencia es a los vv. 61-64: según la filosofía neoplatónica, la imagen del enamorado se queda en el pecho de quien prueba unos sentimientos amorosos tan fuertes y apasionados, quedándose fija ahí por el resto de su vida. Para este estudio, remito al libro de Serés, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro* (1996).

se ha apoderado de él, y que no le queda nada para sobrevivir. Por esta razón, pide ayuda a la Virgen María a través de una entrañable oración (vv. 1950-1990).

En conclusión, la intención de todos estos episodios consiste en provocar la conmoción del público para que llegue muy claro el mensaje del dramaturgo, es decir, hacer que la gente tome conciencia de los reales peligros a los que se ven los cristianos en Argel y, por tanto, a apoyar la intervención en el Mediterráneo y salvar estas pobres almas.

Visto esto, seguidamente se analizarán las diferentes facetas a través de las cuales se presenta el tema de la violencia que se refleja entre líneas en el interior de la pieza, el cual —además del trato físico— llega a afectar incluso la esfera más personal de cada esclavo encarcelado en Argel: la relacionada con su *yo* más profundo.

#### **2.4. VIOLENCIA: UNA CUESTIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA**

Si la palabra permite que el lector se adentre en el espacio y tiempo vividos por los personajes que pueblan la acción dramática de la comedia, transversalmente tiene también otra función, es decir, la de reflejar hechos y situaciones que se dan en Argel, cautiverio de muchos cristianos. *Los tratos de Argel*, además de reflejar parte de la biografía del autor alcalaíno, pone de relieve uno de los temas fundamentales de la obra: la violencia ejercida por los argelinos contra los cristianos. Y es precisamente sobre este tema que me gustaría centrarme en el presente capítulo. Basándose en su propia experiencia como esclavo y en el desarrollo dramático de la comedia, Cervantes hace hincapié en la puesta en escena que se produce a raíz de este tipo de horror, hasta el punto de que algunos episodios se convierten en momentos tremendamente cruentos y que conducen al espectador a emocionarse y a empatizar con los actores, como si pudiera sufrir las mismas vicisitudes que los personajes implicados en el drama.

En el monólogo analizado en el apartado anterior, Aurelio explica la vivencia de la esclavitud desde su punto de vista, describiendo detalladamente incluso el aspecto psicológico relacionado con su condición social. A través de la palabra, por ejemplo, hace referencia al vestido roto que lleva en el momento en que se encuentra frente al público (vv. 45-48). También las palabras de Fátima, criada de Zahara, ayudan a comprender algo más del triste y miserable estado en el que se encuentra el muchacho, afirmando que está cansado y apretado entre hierros además de estar sometido a las atrocidades y violencias de los moros por ser un cristiano; en su discurso, de hecho, aparecen sustantivos como «palos», «bofetones», «mazmorras» (vv. 181-188). Por sus palabras está claro, entonces, que Aurelio se encuentra en desgracia, encadenado y sometido a la violencia de su ama Zahara, la cual intenta persuadirle para que renuncie al cristianismo y se convierta al islam; sólo entonces el hombre podrá alcanzar la libertad perdida por causa de su religión. Dicho de otro modo, lo que le está pidiendo Zahara es la renuncia a su religión a cambio de una vida nueva. El tema de la violencia se manifiesta a través de los actos físicos y también

mediante los gestos que ven implicados el alma y el espíritu de los cristianos. El constante acoso de Zahara se convierte en un claro ejemplo de violencia psicológica con la que Aurelio tendrá que lidiar constantemente en el curso de la comedia. Los tentativos de persuasión para que el joven hombre se enamore de Zahara son muchos y se extienden todos a lo largo de las jornadas de la obra. Lo que le está proponiendo Zahara, de hecho, es invitarle a cometer un pecado, porque ella es musulmana y, asimismo, está casada con Yusúf. Hay, entonces, un doble problema: moral y religioso. A pesar de las promesas indecentes de su ama, Aurelio nunca renunciará a su amor por Dios y su intermediaria, la Virgen María, a la que se encomendará cada vez que se quede solo.

Al mismo tiempo, en la obra aparecen otros personajes que para alcanzar una vida mejor sí que habían renunciado al cristianismo. Entre ellos destaca la figura de un cautivo llamado Leonardo, el cual, durante un discurso con Saavedra en la primera jornada, muestra con satisfacción y vanidad todos los beneficios alcanzados tras su conversión al islam: «a mi patrona tengo por amiga / trátame cual me ves: huelgo y paseo» (vv. 360-361). El personaje de Leonardo, entonces, está caracterizado por una personalidad maquiavélica, porque para él las circunstancias pueden justificar la decisión tomada, puesto que no todos los cristianos tienen la misma fuerza de Aurelio o Saavedra.

Leonardo es un cautivo renegado, al igual que Juanito, un niño vendido y comprado por un moro y que para alcanzar una vida mejor había rechazado su religión, incluso llegando a cambiar su nombre por el de Solimán. En la tercera jornada, se asiste al encuentro de los dos hermanos previamente separados y, si por un lado Francisco había demostrado poseer la fuerza necesaria para superar toda una serie de crueldades y violencias, por otro lado, Juan no había sido suficientemente fuerte y, para acabar con el dolor que le causaba su condición de cautivo, decidió convertirse al islam. Es precisamente en esta ocasión que Juan informa a Francisco de haber cambiado de identidad, provocando la indignación y la vergüenza de su hermano, que le acusa de actuar como un traidor. De hecho, el rechazo de la propia religión estaba considerado un pecado gravísimo. Además, es muy curioso observar cómo la nomenclatura empleada por los musulmanes en la segunda jornada para etiquetar a la familia cristiana durante la venta e identificable con el insulto «perro», se haya convertido en la rutinaria manera de expresarse de Juan inmediatamente tras su conversión, apelativo con el que ahora el niño define a Francisco, el cual parece no reconocer a su hermano, tampoco por sus lazos de sangre.

Por tanto, renegar de la propia religión significaba querer alcanzar una posición privilegiada en la sociedad, donde no había lugar para torturas y violencias. Sin embargo, en esta situación los ancianos y los niños se les consideraba como los que más podían caer en esta tentación, porque se trataba de los sujetos más frágiles, tanto físicamente como psicológicamente. Es precisamente en este contexto que hay que insertar el trabajo que hacían algunas órdenes religiosas para recaudar dinero y rescatar a estos miles de cristianos prisioneros en Argel, ya que el problema del cautiverio se relaciona también con unos aspectos de carácter económico. Los esclavos, de hecho, tenían un precio, puesto que para su liberación

se pedía un rescate que generalmente pagaba la familia u algunas órdenes religiosas. Sin embargo, solamente una parte de los prisioneros conseguía ser rescatada por sus familias, el resto tenía que recurrir a la caridad de algunas de estas órdenes, como los Trinitarios. Así que recaudar limosnas para liberar a los prisioneros se consideraba una obra de caridad para los desafortunados que no podían disfrutar de la ayuda y apoyo de sus propias familias. La redención no siempre era posible y sobre esto hay un ejemplo concreto en la tercera jornada de la pieza, en el momento en que aparecen dos esclavos que se encuentran conversando sobre los padecimientos derivados de la esclavitud en Argel. La situación resulta más desafortunada sobre todo para uno de ellos, el cual confiesa al otro no tener ninguna esperanza, puesto que su hermano se había quedado con toda la fortuna y no creía que fuera a pagar nada para rescatarlo (vv. 1541-1548).

Además, en medio de esta violencia física y psicológica va a cobrar una cierta importancia el tema de la religión, la cual atraviesa la comedia desde el principio hasta el final. Aurelio se presenta ante el público como un español noble y digno del cielo y del perdón divino. De hecho, a pesar de las tentaciones e insultos de su ama Zahara, el joven se muestra siempre fiel a Dios y al cristianismo. La importancia de la religión en la obra se ve acentuada por las numerosas oraciones que aparecen en los diálogos de los personajes, los cuales a menudo se encomiendan a Dios y a la Virgen María para no rendirse ante las dificultades. No sorprende que la obra termine con Aurelio que agradece a la Virgen María por haber sido rescatado del cautiverio junto con su amada Silvia:

Si yo, Virgen bendita, he conseguido  
de tu misericordia un bien tan alto,  
¿cuándo podré mostrarme agradecido,  
tanto que, al fin, no quede corto y falto?  
Recibe mi deseo, que, subido  
sobre un cristiano obrar, dará tal salto  
que toque ya, olvidando de este suelo,  
el alto trono del impereo cielo.  
Y en tanto que se llega el tiempo y punto  
de poner en efecto mi deseo,  
al ilustre auditorio que está junto,  
en quien tanta bondad discierno y veo,  
si ha estado mal sacado este trasunto  
de la vida de Argel y trato feo,  
pues es bueno el deseo que ha tenido,  
en nombre del autor, perdón le pido.  
(vv. 2519-2534)

En realidad, aunque la religión representa un aspecto imprescindible en el desarrollo de la acción dramática de la pieza, no todos los cautivos actúan de la misma manera frente al cristianismo. En la cuarta jornada, por ejemplo, aparece otro esclavo —Pedro— que mantiene un diálogo con Saavedra. El objetivo del hombre es conseguir la libertad, y para lograrlo está dispuesto a todo, incluso a renunciar a su fe cristiana haciéndose pasar por moro. Por esta razón, informa a su compañero de su voluntad de cambiar de ropa y nombre, pasando a llamarse Mamí. En otras palabras, lo que Pedro intenta hacer es utilizar la falsa conversión como instrumento para huir del cautiverio (vv. 2144-2149).

Todos los ejemplos mencionados hasta ahora demuestran que la violencia física y la muerte se consideran menos dolorosas en contraste con el desgaste derivado del sufrimiento interior al que se ven sometidas las almas de los cristianos. Dicho de otro modo, es la violencia psicológica la que lleva a la realización de actos temerarios, los cuales pueden manifestarse en dos posibilidades: mediante la huida o la conversión. Sin embargo, ambas terminan muy tristemente, puesto que, si la huida lleva a la muerte física, la conversión a una muerte espiritual. De este modo, muchos temas que aparecen en el texto (concupiscencia, importancia de la libertad humana, cuestión del pecado mortal) se inspiran en la defensa de la doctrina católica consagrada por el Concilio de Trento que Cervantes sigue con extrema fidelidad en la redacción de su pieza<sup>17</sup>.

Es muy interesante observar también la yuxtaposición de los espacios dramáticos presentes en la comedia: tanto espacios externos como internos son escenario de violencia y horror. A las escenas que se plasman en el interior de espacios privados, les siguen otras sangrientas y dolorosas que se desarrollan al exterior. Esta estructura que procede del interior al exterior y viceversa, recuerda al cuerpo de un ser humano y al sufrimiento padecido por este. Por lo cual, se podría suponer que la violencia ejercida en los espacios exteriores corresponda a la violencia física del cuerpo y, en cambio, la violencia ejercida en los espacios interiores a un tipo de violencia de carácter psicológico y espiritual. De hecho, a menudo en la obra los espacios interiores protagonizan escenas en las que la violencia se manifiesta bajo forma de chantaje y acoso, como ocurre en el caso en que Zahara —para que Aurelio ceda a la conversión— tienta constantemente al joven hombre. Asimismo, justo dentro de la casa de Zahara tendrá lugar un conjuro organizado por Fátima en el que el diablo intentará persuadir a Aurelio a través de dos apuntadores. No cabe duda de que esta escena, que se analizará detalladamente en los apartados siguientes, constituye el apogeo de la puesta en escena del horror desde el punto de vista de la violencia psicológica. Y de esto Cervantes aporta una prueba irrefutable, según se va a ver a continuación en la presentación de tres episodios extraídos de la obra.

---

<sup>17</sup> Concilio convocado por la Iglesia católica en respuesta a la difusión de la Reforma protestante en Europa.

## 2.5. EL PATETISMO Y LA CONMOCIÓN DEL HORROR: ALGUNOS EJEMPLOS

Para ello, me centro en el análisis de tres episodios de la obra cervantina que, en mi opinión, son los que mejor encajan y reflejan la puesta en escena del horror, un tema analizado detalladamente por distintos autores y que incluso llegó a afectar al *Arte nuevo* de hacer comedias del teatro de Lope de Vega<sup>18</sup>.

De todos modos, los tres episodios en cuestión engloban el tema de la violencia de manera diferente y aunque cada uno de ellos aparece distinto del otro, todos comparten el mismo asunto de fondo: conmover al espectador para que llegue a empatizar con los personajes implicados en cada escena de la pieza.

El primer episodio que me gustaría presentar proyecta entre líneas el relato de Sebastián sobre el martirio de un sacerdote valenciano, escena que pertenece a la primera jornada de la pieza. En esta, el joven muchacho cautivado en Argel (Sebastián) acercándose a dos soldados cristianos (Leonardo y Saavedra, ambos esclavizados en la ciudad argelina) les informa del martirio de un sacerdote valenciano, mejor conocido como fray Miguel de Aranda. Este acontecimiento, además de reflejarse en el diálogo entre los tres jóvenes, forma parte de la *Topografía e Historia General de Argel* (1612), obra atribuida a fray Diego de Haedo, pero redactada por Antonio de Sosa (Sáez, 2019:22). La obra contiene numerosos detalles sobre la ciudad norteafricana y cuenta con varias secciones. Empezando por la «Topografía o descripción de Argel y sus habitantes y costumbres», se sigue por el «Epítome de los reyes de Argel» y se concluye con tres diálogos, respectivamente: «Diálogo de la captividad», «Diálogo de los mártires de Argel» y «Diálogo de los morabutos».

Cervantes y Sosa se encontraban en Argel cuando ocurrió la trágica muerte de Aranda. Aunque el poeta no vio con sus propios ojos el martirio del sacerdote, durante su estancia pudo atestiguar el aire angustioso y trágico que siguió a ese dramático momento. En cuanto a Sosa, estudios e investigaciones de vario tipo permitieron afirmar con cierta seguridad que, debido a que su amo (Mohamed) lo mantuvo encerrado en una prisión durante un tiempo muy largo, el escritor no pudo atestiguar ni lo que ocurrió en aquella circunstancia, ni tampoco las consecuencias generadas por el episodio en cuestión. No hay, pues, influencia entre lo que Cervantes relata en su pieza y la *Topografía* elaborada por Sosa. Además, otra característica que diferencia ambos relatos consiste en el hecho de que, según lo que refiere Cervantes en la comedia mediante el personaje de Sebastián, el moro quemado en Valencia no tenía origen valenciano —como establecía Sosa por su lado— sino aragonés. Otra diferencia entre los relatos de los dos autores radica en la forma en que se desarrolla la muerte del sacerdote. En la obra de Cervantes, el hombre es burlado físicamente a través de una serie de torturas, quemado y finalmente apedreado hasta la

---

<sup>18</sup> Para este tema remito a los estudios de Arellano, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón» (2014), Couderc, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega» (2009) y Vaccari, «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega» (2010).

desaparición total de su cuerpo. En el relato de Sosa, en cambio, la lapidación tiene lugar antes de la quema (Lassel, 2017:56).

De todos modos, detrás de la muerte de Aranda subyace el cuento relativo a la figura de Ali Cax, un joven marinero que vivía en la ciudad argelina y que junto con sus compatriotas se dedicaba al comercio de los cristianos a lo largo de la costa española. Según lo que cuenta Sebastián, al principio Ali Cax era un cristiano bautizado, pero, después de renegar de Cristo, decidió convertirse al islam para dedicarse a la caza de cristianos, capturándolos y vendiéndolos. Entre los muchos que consiguió capturar, estaba fray Miguel de Aranda. El día en que Ali Cax fue a su vez capturado y quemado públicamente en la hoguera de la ciudad española de Valencia, la familia de la víctima —tras enterarse de su muerte— estableció que un cristiano cautivo en Argel tenía que morir de la misma manera y la elección recayó en fray Miguel de Aranda. En su relato, de hecho, Sebastián explica como Ali Cax fue procesado por medio de la Inquisición, una institución fundada por la Iglesia y utilizada para individuar los que apoyaban teorías heréticas, ajenas al cristianismo. La víctima elegida por la familia del moro llevaba la cruz de Montesa, una antigua orden monástico-militar de España:

Ya sabéis que aquí en Argel  
se supo cómo en Valencia  
murió por justa sentencia  
un morisco de Sargel;  
digo que en Sargel vivía,  
puesto que era de Aragón,  
y, al olor de su nación,  
pasó el perro en Berbería;  
y aquí cosario se hizo,  
con tan prestas crueles manos,  
que con sangre de cristianos  
la suya bien satisfizo.  
Andando en corso fue preso,  
y, como fue conocido,  
fue en la Inquisición metido,  
do le formaron proceso;  
y allí se le averiguó  
cómo, siendo batizado,  
de Cristo había renegado  
y en África se pasó,  
y que, por su industria y manos,  
traidores tratos esquivos,

habían sido cautivos  
más de seiscientos cristianos;  
y, como se le probaron  
tantas maldades y errores,  
los justos inquisidores  
al fuego le condenaron.  
Súpose del moro acá,  
y la muerte que le dieron,  
porque luego la escribieron  
los moriscos que hay allá.  
La triste nueva sabida  
de los parientes del muerto,  
juran y hacen concierto  
de dar al fuego otra vida.  
Buscaron luego un cristiano  
para pagar este escote,  
y halláronle sacerdote,  
y de nación valenciano.  
Prendieron éste a gran priesa  
para ejecutar su hecho,  
porque vieron que en el pueblo  
traía la cruz de Montesa,  
y esta señal de victoria  
que le cupo en buena suerte,  
si le dio en el suelo muerte,  
en el cielo le dio gloria;  
porque estos ciegos sin luz,  
que en él tal señal han visto,  
pensando matar en Cristo,  
matan al que trae su cruz.  
[...]  
(vv. 491-542)

Me parece oportuno citar este pasaje de la obra porque se trata de un relato en el que, a través de la palabra, la violencia y el horror aparecen de manera evidente, como si los interlocutores implicados en el discurso del joven español estuvieran presentes en el episodio. El martirio de Aranda remite en gran medida al sufrimiento de Cristo en la cruz. De hecho, además de ser objeto de burla pública, el sacerdote sufrió una tremenda y despiadada violencia física, que le llevó a una muerte muy lenta y dolorosa: los



moros le arrancaron el pelo y comenzaron a abofetearle con frecuencia, hasta el punto de inmovilizarle manos y cuello con unas cuerdas. Cuando finalmente llegaron con la víctima cristiana al puerto, la ataron a un ancla. A partir de aquí, Sebastián explica a sus compañeros cómo, en realidad, no había sólo un ancla, sino dos: uno real, hecho de hierro y que arrastraba al sacerdote valenciano hacia abajo; el otro, en cambio, correspondía a la espiritualidad del sacerdote, porque ataba a Aranda a Cristo. Gracias a su intensa e imparable devoción y a pesar de que su cuerpo estaba totalmente inmovilizado y doliente, el espíritu del hombre vagaba libre por el aire y el cielo. El fuego empezó a quemar rápidamente las ropas del sacerdote, subiendo cada vez más, hasta que el cuerpo del santo se redujo completamente en cenizas:

Hoy en poder de sayones  
he visto al siervo de Dios,  
no sólo puesto entre dos,  
sino entre dos mil sayones.  
Iba el sacerdote justo  
entre injusta gente puesto,  
marchito y humilde el gesto,  
a morir por Dios con gusto.  
En darle penas dobladas  
todo el pueblo se desvela:  
cual sus blancas canas pela,  
cual le da mil bofetadas.  
Las manos a que a Dios tuvieron  
mil veces, hoy son tenidas  
de dos sogas retorcidas  
con que atrás se las asieron;  
al yugo de otro cordel,  
puesto el cuello humilde lleva,  
haciendo seis moros prueba  
cuánto pueden tirar dél.  
A ningún lado miraba  
que descubra un solo amigo:  
que todo el pueblo enemigo  
en torno le rodeaba.  
Con voluntad tan dañada  
procuran su pena y lloro,  
que se tuvo por mal moro  
quien no le dio bofetada.

A la marina llegaron  
con la víctima inocente,  
do con barbaria insolente  
a un áncora le ligaron.  
Dos áncoras a una mano  
vi yo allí en contrario celo:  
una, de hierro, en el suelo;  
otra, de fe, en el cristiano.  
Y, la una a la otra asida,  
la de hierro se convierte  
a dar cruda y presa muerte;  
la de fe, a dar larga vida.  
Ved si es bien contrario el celo  
de las dos en esta guerra:  
la una nel süelo afierra;  
la otra se ase del cielo;  
y, aunque corra tal fortuna  
que espante al cuerpo y al alma,  
como si estuviera en calma,  
no hay desairse la una.  
Sin hierro al hierro ligado,  
el siervo de Dios se hallaba,  
y en su cuerpo atado estaba  
espíritu desatado.  
El cuerpo no se rodea,  
que le ata más de un cordel;  
mas el espíritu dél  
todos los cielos pasea.  
La canalla, que se ensena  
a hacer nueva crueldad,  
trujo luego cantidad  
de seca y humosa lena,  
y una espaciosa corona  
hicieron luego con ella,  
dejando encerrada en ella  
la sancta humilde persona;  
y, aunque no tienen sosiego  
hasta verle ya espirar,

para más le atormentar,  
encienden lejos el fuego.  
[...]  
Sube el humo al aire vano,  
y a veces le da en los ojos;  
quema el fuego los despojos  
que le vienen más a mano;  
vese arrugando el vestido  
con el calor violento,  
y el fuego, poco contento,  
busca lo más escondido.  
[...]  
(vv. 555-634)

Es interesante observar cómo, en medio de una serie de torturas infligidas al cristiano, la religión sigue desempeñando un papel fundamental. De hecho, la muerte del sacerdote es sufrida en silencio: el cristiano no muestra odio hacia el enemigo, pero de vez en cuando menciona en voz alta el nombre de Cristo y de la Virgen María:

Y, en medio de este tormento,  
no movió el sancto varón  
la lengua a formar razón  
que fuese de sentimiento;  
antes dicen, y yo he visto,  
que, si alguna vez hablaba,  
en el aire resonaba  
el eco o nombre de Cristo;  
y cuando en el agonía  
última el triste se vio,  
cinco o seis veces llamó  
la Virgen Santa María.  
Al fuego el aire le atiza,  
y con tal ardor revuelve,  
que poco a poco resuelve  
el sancto cuerpo en ceniza.  
Mas, ya que morir le vieron,  
tantas piedras le tiraron,  
que las piedras acabaron

lo que las llamas no hicieron.

[...]

Queda el cuerpo en la marina,

quemado y apedreado;

el alma el vuelo ha tomado

hacia la región divina.

Queda el moro muy gozoso

del injusto y crudo hecho;

el turco está satisfecho;

el cristiano, temeroso.

Yo he venido a referirnos

lo que no pudistes ver,

si os lo ha dejado entender

más lágrimas y suspiros.

En fin, el lector está frente a un episodio de máxima devoción: la muerte se ve como una liberación y no como una derrota. Esto explicaría el silencio del sacerdote ante el dolor causado por los moros, los cuales —no satisfechos con haberle quemado— incluso desearon borrar todo rastro del hombre mediante la lapidación. Fray Miguel de Aranda, sin embargo, es consciente de que, aunque muera injustamente como mártir, pronto alcanzará la paz y el paraíso. Así que el sacrificio del sacerdote, además de constituir el emblema del martirio cristiano, representa el culmen de la devoción y de la resistencia cristiana en territorio enemigo. Es decir, para no traicionar su amor por Cristo, Aranda decide sufrir y morir de forma violenta a manos de los musulmanes, reivindicando en la muerte esa religión tanto repudiada y despreciada en aquellos territorios africanos.

En este pasaje, Cervantes logró representar con fidelidad la violencia y el horror que caracterizan el episodio, haciendo de la palabra un actor fundamental, capaz de emocionar al lector mediante el dolor para transportarlo metafóricamente en la escena junto con los personajes principales de la acción.

El segundo episodio que presentaré refleja, sin duda, uno de los ejemplos más conmovedores que abordan la puesta en escena del horror en la obra cervantina y que pertenece a la segunda jornada de la obra: la venta de una familia cristiana en medio del mercado de Argel. La acción se desarrolla en un espacio exterior y toda la familia es puesta en subasta: quien esté dispuesto a pagar la suma más alta de dinero, se adjudica uno de los miembros. Desde las primeras líneas aparecen unas adaptaciones de la palabra *perro* —«perritos», «perrazo» (vv. 871-872)— que los moros utilizan para identificar a los cristianos. Entre los cautivos no había distinción entre hombres, mujeres y niños, porque todos recibían el mismo trato y estaban sujetos al mismo tipo de normas. La forma despectiva en que se subasta a la familia cristiana aporta dramaticidad a la escena, sobre todo en el momento relativo a la separación de los niños,

los cuales no sólo no son conscientes de lo que se les debe, sino que sufren la distancia de sus padres de forma aún más dolorosa:

PREGONERO: ¿Hay quien compre los perritos,  
y el viejo, que es el perrazo,  
y la vieja y su embarazo?  
Pues, ¡a fe que son bonitos!  
De este me dan ciento y dos;  
deeste docientos me dan;  
pero no los llevarán.  
¡Pasá acá, perrazo, vos!  
(vv. 871-878)

El primero en hablar es uno de los dos hijos, el cual pregunta a su madre lo que le está pasando. Si la inocencia y el miedo de los niños conmueven al lector, aún más conmovedoras son las palabras de la madre que, preocupada por la suerte de los muchachillos, se encuentra en un profundo e inconsolable estado de desesperación e impotencia:

HIJO: ¿Qué es esto, madre? ¿Por dicha  
véndennos aquestos moros?  
MADRE: Sí, hijo, que sus tesoros  
los crece nuestra desdicha.  
(vv. 879-882)

A pesar de que el dolor causado por la separación es tan grande, el padre interviene con un discurso que, en su dramatismo, podría calificarse como poético, afirmando que, aunque todo parezca una tremenda injusticia, hay que respetar la voluntad del cielo y que probablemente si Dios quiere esto para los cristianos, quizá habrá una explicación digna para justificar este dolor. En este punto, el episodio en cuestión da un giro decisivo: por un lado, aparecen la crueldad y la irreverencia de quienes ofrecen sumas exorbitantes para comprar cristianos, olvidando la falta de respeto por los derechos humanos; por otro lado, destacan en la obra la ternura y el afecto de quienes, desafortunadamente, deben separarse:

PADRE: ¡Sosegad, señora, el pecho, que, si mi Dios ha  
ordenado  
ponernos en este estado,  
Él sabe por qué lo ha hecho!

MADRE: De estos hijos tengo pena,  
que no sé por dónde han de ir.  
PADRE: Dejad, señora, cumplir  
lo que el alto cielo ordena.  
(vv. 887-894)

La crueldad y el horror se manifiestan tanto a través de las palabras, como de los gestos. Los cristianos se venden como si fueran animales y, antes de comprarlos, el adquirente debe estar seguro de que el sujeto que pretende llevarse esté sano. En el medio del episodio, de hecho, un moro le pide a uno de los dos niños que abra la boca para comprobar su estado de salud con sus propios ojos:

MERCADER 2: ¿Está sano?  
PREGONERO: Sano está.  
MERCADER 2: ¡Abre! No tengas temor.  
HIJO: ¡No me la saque, señor;  
que ella misma se cairá!  
MERCADER 2: ¿Piensa que sacalle quiero  
el rapaz alguna muela?  
HIJO: ¡Paso, señor, no me duela!  
¡Tenga, quedo, que me muero!  
MERCADER 2: Destotro, ¿cuánto dan dél?  
PREGONERO: Docientos escudos dan.  
MERCADER 2: ¿Y por cuánto le darán?  
PREGONERO: Trecientos piden por él.  
MERCADER 2: Si te compro, ¿serás bueno?  
HIJO: Aunque vos no me compréis,  
seré bueno.  
MERCADER 2: ¿Serlo heis?  
HIJO: Ya lo soy, sin ser ajeno.  
MERCADER 1: Por este doy ciento y treinta.  
PREGONERO: Vuestro es; venga el dinero.  
[...]  
HIJO: ¡Ay, madre!, ¿habéisme dejado?  
MADRE: ¡Ay, cielo, cuán crudo eres!  
[...]  
PADRE: El cielo vaya contigo.  
MADRE: ¡Oh, mi bien y mi alegría,  
no se olvide de ti Dios!

HIJO: ¿Dónde me llevan sin vos,  
padre mío y madre mía?  
(vv. 898-934)

De todos modos, el apogeo de la conmoción se alcanza cuando la madre, antes de que el moro se lleve a su hijo de la familia, pide hablar con él por última vez. Lo que la madre recomienda a su hijo es que no deje de rezar y que no se olvide de la Virgen María. Es interesante observar, incluso en este breve pasaje, cómo la religión adquiere cada vez más importancia dentro de la obra, especialmente cuando aparecen momentos caracterizados, como en este caso, por escenas trágicas y dolorosas:

MADRE: ¿Quieres que hable, señor,  
a mi hijo aun no un momento?  
Dame este breve contento,  
pues es eterno el dolor.  
MERCADER 1: Cuanto quisieres le di,  
pues será la vez postrera.  
MADRE: Sí, pues esta es la primera  
que en este trance me vi.  
HIJO: Tenedme con vos aquí,  
madre, que voy no sé dónde.  
MADRE: La ventura se te asconde,  
hijo, pues yo te parí.  
[...]  
Lo que te ruego, alma mía,  
pues el verte se me impide,  
es que nunca se te olvide  
rezar el avemaría,  
que esta reina de bondad,  
de virtud y gracia llena,  
ha de limar tu cadena  
y volver tu libertad.  
MORO: ¡Mirad la perra cristiana  
qué consejo da al muchacho!  
¡Sí, que no estaba él borracho  
como tú, sin seso, vana!  
(vv. 935-966)

Una vez concluida la venta de uno de los hermanos, la comedia pasa despiadadamente a la venta del otro, Francisco, que, por voluntad de su amo, cambia su nombre por el de Mamí. Una vez más, la preocupación de los padres y las consiguientes recomendaciones para el muchachillo giran en torno al tema de la religión y al deseo de permanecer siempre fiel a Dios, sin olvidar de vivir y actuar como un buen y noble cristiano:

PREGONERO: ¿Destotro hay quien me dé más?

Que es más bello y más lozano  
que no es el otro su hermano.

MERCADER 2: ¡Sus! ¿En cuánto le darás?

PREGONERO: ¿No os he dicho que trecientos  
escudos de oro por cuenta?

[...]

MERCADER 2: Cómo te llamas me di.

HIJO: Señor, Francisco me llamo.

MERCADER 2: Pues que has mudado de amo,  
muda el Francisco en Mamí.

HIJO: ¿Para qué es mudar el nombre  
si no he de mudar la fe?

MERCADER 2: Eso agora no lo sé.

HIJO: No hay castigo que me asombre.

MERCADER 2: ¡Alto! Venidos tras mí.

HIJO: ¡Amados padres, adiós!

PADRE: ¡El mismo vaya con vos!

MADRE: ¡Francisco!

MERCADER 2: No, no: Mamí.

HIJO: Eso no, señor patrón;  
Francisco me has de llamar.

[...]

PADRE: Solo, hijo, que viváis  
como bueno y fiel cristiano.

Hijo, no las amenazas,  
no los gustos y regalos,  
no los azotes y palos,  
no los conciertos y trazas,  
no todo cuanto tesoro  
cubre el suelo, el cielo visto  
te mueva a dejar a Cristo



por seguir al pueblo moro.  
HIJO: En mí se verá, si puedo  
y mi buen Jesús me ayuda,  
cómo en mi alma no muda  
la fe la promesa o miedo.  
(vv. 983-1026)

En medio de este patetismo, no faltan los comentarios despectivos del vendedor, que termina la escena burlándose de las palabras del joven por prometer ser valiente y seguir los consejos de sus padres. Sin embargo, al mismo tiempo insinúa que son precisamente los jóvenes los que sucumbirán a la conversión antes de lo esperado, ya que son almas débiles y frágiles que no pueden soportar tanta violencia. Y esta intervención final parece ser una premonición de lo que ocurrirá más adelante en la obra, cuando Francisco descubrirá que su hermano Juan había renunciado a Dios y a la Virgen María, convirtiéndose al islam para abrazar una vida mejor:

PREGONERO: ¡Oh, qué cristiano se muestra  
el rapaz! Pues yo os prometo  
que alcéis con sancto aprieto  
la flecha y la mano diestra.  
Estos rapaces cristianos,  
al principio muchos lloros,  
y luego se hacen moros  
mejor que los más ancianos.  
(vv. 1027-1034)

En fin, es muy importante destacar que la venta descrita en este episodio afecta principalmente a dos miembros de la familia cristiana y no a todos, aunque al final todos serán vendidos y separados. La intención de Cervantes, en realidad, no era tanto describir el estado de ánimo del adulto que se encuentra viviendo y sufriendo esta terrible condición, ya que en parte lo hizo con la intervención de Aurelio al principio de la obra. Su objetivo, en cambio, consistía en centrarse en las emociones vividas por otros personajes, es decir, los niños, para que el público comprendiera cómo esta situación afectase a todos los miembros de la comunidad cristiana y no solamente a una parte de ella. Como ya se ha mencionado poco antes, los niños también estaban subyugados y expuestos a los mismos peligros que los adultos, y esta escena quiere remarcar su separación, destacando una serie de preocupaciones, miedos y rasgos peculiares que caracterizan y forman el carácter de cualquier niño que se ve alejado por sus padres y su familia ante una tremenda situación de dolor y violencia como la que Cervantes presenta en su comedia.

Por último, quisiera concluir con el análisis de un episodio que pertenece a la cuarta y última jornada de la pieza y que relata la terrible matanza de un cristiano en el palacio de Hasán Bajá, la cual más pone de manifiesto la voluntad por parte de Cervantes de enfatizar la puesta en escena del horror.

En este caso, los eventos tienen lugar en el interior del palacio de Hasán Bajá, rey de la ciudad argelina. Dos árabes, después de capturar a un cristiano que había intentado la huida en la jornada anterior de la comedia, lo llevan ante el gobernador de Argel. Este pone en marcha un verdadero interrogatorio, preguntándole su nacionalidad, a dónde pensaba ir en el momento en que intentó la fuga de la ciudad árabe, dónde lo tenían como esclavo y hasta incluso quién era su amo:

REY: ¿Adónde ibas, cristiano?

CRISTIANO: Procuraba llegarme a Orán,  
si el cielo lo quisiera.

REY: ¿Adónde cautivaste?

CRISTIANO: En la almadraba.

REY: ¿Tu amo?

CRISTIANO: Ya murió, que no debiera,  
pues me dejó en poder de una tan brava  
mujer que no la iguala alguna fiera.

REY: ¿Español eres?

CRISTIANO: En Málaga nacido.

(vv. 2334-2341)

Tras escuchar las respuestas del cristiano, Bajá toma la decisión de castigarlo como consecuencia de su acto temerario e imprudente, ordenando a sus hombres que le dieran seiscientos azotes y quinientos golpes en la barriga y en los pies, lo que es lo mismo que condenarlo a muerte. Asimismo, no satisfecho con estas torturas, el rey quiere también que el prisionero sea atado, abierto en canal, desollado y, por fin, asesinado.

REY: Bien lo muestras en ser así atrevido.

¡Oh, yuraja caur! Dalde seiscientos  
palos en las espaldas muy bien dados,  
y luego le daréis otros quinientos  
en la barriga y en los pies cansados.

CRISTIANO: ¿Tan sin razón ni ley tantos tormentos  
tienes para el que huye aparejados?

REY: ¡Cito cifuti brequede! ¡Atalde,  
abrilde, desollalde y aun matalde!

Por los términos que el rey utiliza para anunciar el castigo del cristiano, la venganza aparece brutal y sangrienta. La cuidada elección terminológica de los verbos con los que se explicita la condena del cristiano hace que la puesta en escena de la violencia resulte perfectamente auténtica. El cristiano se ve arrastrado de pies y manos mientras los árabes tiran de él hacia un lado y otro. El hombre se encomienda de vez en cuando a la Virgen María, rezando incesantemente y dando prueba de su noble devoción. Esta circunstancia muestra algunas similitudes con la escena descrita por el joven Sebastián en el primer ejemplo de este capítulo sobre el martirio del sacerdote valenciano.

A pesar de los insultos y malas palabras que Hasán Bajá lanza a la raza española, al observar la temeridad y la audacia con la que el cristiano no deja de confiar en la ayuda de Dios, el rey se da cuenta de una cualidad que caracteriza a todos los españoles: el ser hombres de palabra. Por esta razón va a recordar a algunos españoles que habían sido esclavizados y subyugados por los moros de Argel y que compartían la misma característica de la víctima cristiana. Acerca de este, el rey menciona en apoyo de su alegación a dos caballeros portugueses cautivados en Argel, es decir, Manuel de Sousa Countinho y su hermano Andrés, a don Francisco de Meneses, igualmente esclavizado y rescatado y, por fin, a un caballero de la Orden de Malta, a saber, don Fernando de Ormaza, que envió una generosa suma de dinero al rey para su rescate de Argel, haciendo que el mismo gobernador quedase muy satisfecho con él:

REY: ¡No sé qué raza es esta de estos perros  
cautivos españoles! ¿Quién se huye?  
Español. ¿Quién no cura de los hierros?  
Español. ¿Quién hurtando nos destruye?  
Español. ¿Quién comete otros mil hierros?  
Español; que en su pecho el cielo influye  
un ánimo indomable, acelerado,  
al bien y al mal contino aparejado.  
Una virtud en ellos he notado:  
que guardan su palabra sin reveses;  
y en esta mi opinión me han confirmado  
dos caballeros Sosas portugueses.  
Don Francisco también la ha sigurado,  
que tiene el sobrenombre de Meneses,  
los cuales sobre su palabra han sido  
enviados a España y la han cumplido.  
Don Fernando de Ormaza también fuese  
sobre su fe y palabra, y así ha hecho

un mes antes que el término cumplierse  
la paga, con que bien me ha satisfecho.  
De darles libertad, un interese  
se sigue tal que dobla mi provecho,  
que, como van sobre su fe prendados,  
les pido los rescates tresdoblados.  
[...]  
(vv. 2351-2374)

También resultan de fundamental importancia todas las acotaciones realizadas por el escritor, las cuales tienen el objetivo de subrayar aún más el tipo de violencia ejercida sobre el cristiano. En dichas acotaciones se relata la ejecución concreta de la pena infligida a la víctima cristiana, la cual se vuelve aún más verosímil por el lenguaje utilizado por el enemigo árabe, que adopta la lengua turca con la que no sólo insulta públicamente al cristiano, sino que además incita a la violencia mediante una serie de exclamaciones, como, por ejemplo, demuestra la expresión: «*¡Córtale la cabeza!*»<sup>19</sup> (v. 2350).

Se trata, por tanto, de un episodio caracterizado por una violencia construida según un clímax ascendente. El horror, de hecho, se intensifica cada vez más, hasta alcanzar la cumbre de su impacto y agresividad con la muerte del cristiano.

En fin, en comparación con los ejemplos de antes, parece que en este episodio emerja un tipo de violencia más agresiva, ya que se ve ejercida personalmente por la máxima autoridad argelina y que prevé una condena a muerte aún más despiadada y sangrienta, puesto que a ordenarla fue el propio Hasán Bajá. En cierto sentido, el primer y el tercer ejemplo son similares en la medida en que en ambos se recurre a una violencia física, acompañada de heridas concretas y visibles en los cuerpos torturados de los cristianos que tras sus castigos sufren evidentes daños físicos. En el segundo caso, en cambio, la violencia que se desprende del episodio está más relacionada con la esfera afectiva de los personajes implicados, ya que el horror en cuestión no se relaciona con atrocidades físicas infligidas a los dos niños, sino con la triste separación de ellos de sus padres.

Se trata, entonces, de un tipo de violencia que, más que afectar a los cuerpos, aflige el alma y el corazón de quien se ve enfrentado a cierto tipo de tormento psicológico, exactamente el mismo tormento que padece Aurelio en el momento en que se ve envuelto emocionalmente en su lucha contra el demonio para resistir la tentación de su ama Zahara, como se analizará detalladamente en el siguiente capítulo.

---

<sup>19</sup> Véanse Ojeda Calvo, ed., «Trato de Argel», en Cervantes, *Comedias y tragedias* (2015).

## 2.6. UNA CARACTERÍSTICA DISTINTIVA DE *LOS TRATOS DE ARGEL*: INTRODUCCIÓN DE LAS FIGURAS MORALES EN ESCENA

En los ejemplos analizados en el capítulo anterior, la puesta en escena del horror se encuentra dominando con frecuencia e intensidad acontecimientos y vicisitudes vividos por los personajes de la comedia. En todos los pasajes citados, tanto el sustantivo «violencia» como el sustantivo «horror» no se refieren estrictamente al trato físico, sino que también se relacionan con otros aspectos. De este modo, resalta la esfera psicológica y emocional implicada en este tema, una dimensión que afecta especialmente a los dos personajes principales de la obra: Aurelio y Silvia. Los dos amantes están subyugados por sus amos que insisten en que renuncien a su religión para abrazar una serie de oportunidades y disfrutar de una vida sexual más abierta y libre. La fe de ambos se ve sometida a prueba, pero es Aurelio quien tendrá que afrontar y soportar la más importante y difícil: la animada por el diablo.

En este capítulo me centraré en la introducción por parte de Cervantes de las figuras morales, las cuales constituyen indudablemente una increíble novedad en el teatro español, novedad de la que él mismo se otorgó el mérito, tal y como se observó comentando el prólogo a la obra *Ocho comedias* (ver cap. 1). A través de estas nuevas figuras se llega a la escenificación de un debate interior destinado a representar imaginaciones y pensamientos escondidos del alma. Como afirma Canavaggio, «No son, como las alegorías tradicionales [...]; intervienen en la acción para exteriorizar el debajo de un personaje presente en escena, pero sin dialogar nunca con él ni intentar sustituirlo» (De Armas, 2012:148).

En este caso específico, todo esto se ve representado por Ocasión y Necesidad. De hecho, la segunda jornada de la pieza termina con Fátima que organiza un conjuro invocando la «zoroastra ciencia» (v. 1475), la cual, dicho de otro modo, hace referencia a la magia. Mediante un terrible ritual, la mujer hace aparecer ante ella a quien reside en los reinos oscuros —nada más y nada menos que el demonio— para encontrar una solución que permita a Aurelio entregarse a los acosos de su ama Zahara. El diablo informa a la mujer que la única manera de acabar con la resistencia del cristiano es darle la oportunidad de poner fin a sus necesidades. El nombre con el que se identifica al diablo —Herebo— aparece solamente al final del ritual. Se trata del dios de las tinieblas, razón por la cual se dice que esta figura lleva un «rostro inorme» (v. 1472) y que proviene de «los oscuros reinos del espanto» (v. 1462). En la pieza cervantina, entonces, las figuras morales parecen cumplir un propósito demoníaco. La organización del conjuro y el consiguiente soliloquio al que se ve sometido Aurelio representan una violencia que afecta violentamente al alma y al espíritu. La brujería se convierte en un instrumento utilizado para poner a prueba la paciencia del cristiano y hacerle caer en las trampas de su ama. El horror provocado por este episodio representa uno de los momentos más trágicos y angustiosos de la obra de Cervantes. Se citan a continuación las palabras del diablo convocado por Fátima:

[...] Mas escucha,

que con presteza mucha y sin rodeo  
cumplirás tu deseo en este modo:  
en el infierno todo no hay quien haga  
más cruda y fiera plaga entre cristianos,  
aunque muestren más sanos corazones  
y limpias intenciones, que es la dura  
necesidad que apura la paciencia,  
no tiene resistencia esta pasión;  
la otra es la ocasión. Si estas dos vienen  
y con Aurelio tienen estrechez,  
verás a su braveza derribada  
y en blandura tornada, y con sosiego,  
regalarse en el fuego de Cupido.  
(vv. 1492-1505)

Estos versos son muy importantes porque, a través de las palabras del demonio, se presentan las dos figuras morales.

El diablo define a los cristianos como hombres puros de corazón y bienintencionados, aunque al mismo tiempo subraya sus debilidades. Lo que lleva a los cristianos a pecar contra Dios es la falta de paciencia que empieza a fallar cada vez que se enfrentan a ciertas necesidades. Recuerdo otra vez que el mismo Cervantes, en el prólogo al lector en las *Novelas ejemplares* destaca cómo aquellos años de encierro pusieron constantemente a prueba su paciencia. Frente a todo tipo de torturas y atrocidades, los cristianos tenían que permanecer fieles a Dios y encontrar la fuerza interior para contrarrestar la maldad sufrida, continuando el propio camino de fe y demostrando ser nobles caballeros españoles con sangre cristiana. Ante el dolor, surgen inconscientemente numerosas necesidades de diversa índole. La palabra «necesidad» abarca tanto una serie de necesidades físicas —por ejemplo, el alimentarse y vestirse bien— como otras tantas espirituales, entre las cuales la más importante es la reclamación del derecho a la propia libertad. Para un cristiano al borde de la precariedad, la necesidad se convierte en algo indispensable y para alcanzarla los individuos más frágiles estarían dispuestos a cometer incluso el pecado más grave: rechazar su religión. Pero la necesidad, como explica el demonio, no puede hacer su trabajo de forma aislada. Para que el ritual al que se someterá Aurelio funcione, será necesario otro elemento igualmente indispensable: la ocasión. A un cristiano encadenado, desnutrido, sufriendo y a los límites de la desesperación hay que ofrecerle la oportunidad de satisfacer las necesidades que forman parte de su ser para convencerle de que renuncie a su religión. En realidad, tanto la ocasión como la necesidad son un reflejo de los sentimientos, miedos y pensamientos más frágiles de Aurelio guardados en su *yo* más profundo. Lo que intenta hacer el demonio es agotar psicológicamente a Aurelio para que ceda al acoso de Zahara, todo esto a través de

las figuras morales introducidas por Cervantes. De hecho, lo que Ocasión y Necesidad repiten al cristiano no es algo nuevo, sino algo que se encuentra en el subconsciente del hombre. Dicho de otro modo, las dos figuras no se dirigen realmente a Aurelio en el medio del debate, sino que acentúan un desequilibrio ya presente en él.

En la tercera jornada se asiste concretamente a la puesta en marcha del conjuro organizado por Fátima. Cervantes, entonces, escenifica el debate interior en el que Aurelio se encuentra en medio de un soliloquio, con la participación de los dos apuntadores enviados por el demonio: Ocasión y Necesidad, que representan la batalla interior del personaje. Ambos dicen cosas que Aurelio interioriza, hace suyas y repite como si fueran un eco. En un primer momento las figuras morales dialogan entre sí para que Aurelio ceda a los deseos indecentes de su ama y lo tientan presentándole la ocasión para salir de las necesidades en las que se encuentra. Dicha ocasión se presenta como una mujer calva y con los pies alados, porque la ocasión hay que cogerla al vuelo. Además de esta innovación cervantina, lo que destaca el autor en este episodio es indudablemente el valor de Aurelio: su sangre noble no cederá a la tentación del demonio y seguirá comportándose siempre como un noble español y, sobre todo, como un noble cristiano. En el momento en que Zahra llega para acosarle otra vez, Aurelio está a punto de ceder a su amor, pero cuando se queda solo empieza a hacer una reflexión y síntesis de todo lo ocurrido hasta aquel momento y acaba rechazando definitivamente los amorillos de su ama. A continuación, se muestran los versos relacionados con la aparición de las figuras morales y el soliloquio de Aurelio:

AURELIO: ¿Que no ha de ser posible, pobre Aurelio,  
el defenderte de esta mora infame,  
que por tantos caminos te persigue?  
Sí será; sí, si no me niega el cielo  
el favor que hasta aquí no me ha negado.  
De mil astucias usa y de mil mañas  
para traerme a su lascivo intento:  
ya me regala, ya me vitupera,  
ya me da de comer en abundancia,  
ya me mata de hambre y de miseria.

NECESIDAD: Grande es, por cierto, Aurelio, la que  
tienes.

AURELIO: Grande necesidad, cierto, padezco.

NECESIDAD: Rotos traes los zapatos y vestido.

AURELIO: Zapatos y vestidos tengo rotos.

NECESIDAD: En un pellejo duermes y en el suelo.

AURELIO: En el suelo me acuesto en un pellejo.

NECESIDAD: Corta traes la camisa, sucia y rota.  
AURELIO: Sucia, corta camisa y rota traigo.  
OCASIÓN: Pues yo sé, si quisieses, que hallarías  
ocasión de salir de ese trabajo.  
AURELIO: Pues yo sé, si quisiese, que podría  
salir de esta miseria a poca costa.  
OCASIÓN: Con no más de querer a tu ama Zahara  
o con dar muestras solo de quererla.  
AURELIO: Con no más de querer bien a mi ama  
o fingir que la quiero, me bastaba.  
Mas, ¿quién podrá fingir lo que no quiere?  
NECESIDAD: Necesidad te fuerza a que lo hagas.  
AURELIO: Necesidad me fuerza a que lo haga.  
OCASIÓN: ¡Oh, cuán rica que es Zahara y cuán  
hermosa!  
AURELIO: ¡Cuán hermosa y cuán rica que es mi ama!  
NECESIDAD: Y liberal, que hace mucho al caso,  
que te dará a montón lo que quisieres.  
AURELIO: Y, siendo liberal y enamorada,  
darame todo cuanto le pidiere.  
OCASIÓN: Extraña es la ocasión que se te ofrece.  
AURELIO: Extraña es la ocasión que se me ofrece,  
mas no podrá torcer mi hidalga sangre  
de lo que es justo y a sí misma debe.  
OCASIÓN: ¿Quién tiene de saber lo que tú haces?  
Y un pecado secreto, aunque sea grave,  
cerca tiene el remedio y la disculpa.  
AURELIO: ¿Quién tiene de saber lo que yo hago?  
Y una secreta culpa no merece  
la pena que a la pública le es dada.  
OCASIÓN: Y más, que la ocasión mil ocasiones  
te ofrecerá secretas y escondidas.  
AURELIO: Y más, que a cada paso se me ofrecen  
secretas ocasiones infinitas.  
¡Cerrar quiero con una! ¡Aurelio, paso,  
que no es de caballero lo que piensas,  
sino de mal cristiano, descuidado  
de lo que a Cristo y a su sangre debe!



NECESIDAD: Misericordia tuvo y tiene Cristo  
con que perdona siempre las ofensas  
que por necesidad pura le hacen.  
AURELIO: Pero bien sabe Dios que aquí me fuerza  
pura necesidad y esto reciba  
el cielo por disculpa de mi culpa.  
OCASIÓN: Agora es tiempo, Aurelio, agora puedes  
asir a la ocasión por los cabellos.  
¡Mira cuán linda, dulce y amorosa  
la mora hermosa viene a tu mandado!  
(vv. 1687-1749)

Es importante detenerse en la estructura de esta intervención: Ocasión y Necesidad no aparecen simultáneamente, sino por separado; además no actúan cuando Aurelio está en presencia de otras personas, sino cuando el hombre se queda solo.

Quien primero hace su aparición es Necesidad, la cual hace que Aurelio tome conciencia de su incurable e inexorable sufrimiento, tanto físico como psicológico. Para ello, extirpa y recoge todos los pensamientos más ocultos que yacen en su corazón para sacarlos a la luz y para que Aurelio los repita en voz alta, hasta convencerse del terrible estado en que se encuentra en su condición de cautivo. El joven, por su parte, se limita a repetir lo que le dice Necesidad. Este apuntador reconoce las condiciones precarias en las que vive el hombre y al repetir exactamente las mismas palabras que Necesidad le sugiere voluntariamente, el cristiano se hace cargo de ellas. De hecho, le señala que lleva ropa y zapatos rotos (v. 1699), camisas sucias (v. 1703) y que duerme en el suelo como si fuera un animal (v. 1701). En resumen, le está poniendo delante los ojos su pobre vida de esclavo.

Tras plantear al cristiano la necesidad de salir del cautiverio, interviene Ocasión, la cual informa a Aurelio de que lo único que tiene que hacer para liberarse de esta condición es dar muestras de amor a su ama Zahara, convenciéndole de que ella puede darle todo lo que necesita. Además, Ocasión le dice a Aurelio que no tiene que preocuparse por pecar, ya que cada pecado —por muy grave que sea— tendrá su remedio y podrá ser olvidado. Necesidad, por su parte, interviene en apoyo de Ocasión, garantizando a Aurelio de que Cristo siempre perdonará cualquier pecado cometido para acabar con el sufrimiento de un pobre hombre. Esta escena es muy llamativa porque el cristiano se ve atrapado por sus propias angustias y temores, puesto que tanto Ocasión como Necesidad no son más que la manifestación de una serie de pensamientos y emociones que se esconden en lo más profundo de su alma. Todo lo que dicen los dos apuntadores, él lo repite con insistencia hasta quedar completamente subyugado por las dos figuras en cuestión. Como se ha dicho antes, al principio los intentos de persuasión parecen haber funcionado, porque en el momento en que Zahara llega otra vez para proponerle que ceda a sus deseos

sexuales, Aurelio está a punto de hacerlo. Sin embargo, cuando el cristiano se queda solo, recupera el juicio y consigue vencer al demonio —«¡Vaya lejos de mí el intento vano!» (v. 1791)— renovando su amor por Cristo y su noble sangre cristiana: «¡Cristiano soy y he de vivir cristiano!» (v. 1795).

En esta obra, por tanto, la figura demoníaca introducida por Cervantes quiere apropiarse del alma noble y caballerisca de Aurelio para vencer el poder celestial y divino, que se identifica metafóricamente con Cristo. La lucha, por tanto, es entre los dos antagonistas y a la vez protagonistas de numerosas obras literarias del pasado, incluida la de Dante: el paraíso y el infierno. Sin embargo, la introducción de este personaje en sus comedias adquiere diferentes facetas según el tipo de obra tratada. Analizando una pieza como *El rufián dichoso*, por ejemplo, hay que fijarse bien en la figura del diablo, ya que la obra es la reproducción teatral del relato hagiográfico de un santo; por tanto, en la pieza surge una acotación que testimonia lo siguiente: «Éntranse todos, y salen dos DEMONIOS; el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.» (*El rufián dichoso*, III, v. 2267).

Diferente es el caso de *Los tratos de Argel*, donde —a pesar de que se represente la escenificación del diablo en un contexto perfectamente concreto— el demonio en cuestión no es *tel quel* a lo que se encuentra en otras obras cervantinas, como se vio en *El rufián dichoso*, pieza que engloba perfectamente el sentido etimológico y semántico que se esconde detrás de esta figura, puesto que alude a la representación del mal contra el bien en la religión cristiana.

En definitiva, a la hora de analizar las figuras demoníacas en las obras de Cervantes, es muy importante identificar el contexto en el que aparecen y se reproducen, considerando las diferentes facetas y ámbitos semánticos que pueden asumir en función del género literario desarrollado por el autor. En cuanto a las figuras morales mencionadas en *Los tratos de Argel*, estas representan una verdadera e increíble novedad en el teatro cervantino. Como se ha explicado al principio, en esta pieza la novedad consiste en la representación de un debate anterior al que se ve sometido el personaje de Aurelio. De hecho, por muy inquietante que sea, la representación de pensamientos, miedos y emociones del joven hombre es una innovación moderna que provoca espectáculo y conmoción en el público. Y una vez más, parece oportuno destacar cómo —aunque estas figuras se refieren al cristiano esclavizado por Zahara— también tienen una centralidad y repercusión en el ámbito de lo público. Sin duda, Aurelio es el que cobra mayor protagonismo en la obra, pero el dilema interior del hombre es el mismo que caracteriza la comunidad cristiana encarcelada en Argel, que sufre de igual manera las dificultades del cristiano.

En fin, es verdad que Ocasión y Necesidad son dos figuras enviadas por el demonio para que se apodere del alma del joven caballero español, pero también representan el reflejo de las emociones vividas por los esclavos de Argel. Todos los cautivos experimentan en su cotidianidad ciertas necesidades y todos buscan la ocasión para acabar con el dolor y el sufrimiento. Así que cada individuo, joven o anciano que sea, experimenta sus necesidades de manera diferente.

A continuación, en el siguiente capítulo se abordará el tema de la espectacularidad en la obra cervantina, la cual se ve determinada por una serie de innovaciones que conducen a una progresiva transformación del teatro y, sobre todo, a un tipo de representación orientada a la plena concienciación del público, criterio fundamental al que Cervantes recurre para que la obra adquiriera un valor moral, además de estético.

## 2.7. LA TRANSFORMACIÓN DEL TEATRO Y UN NUEVO TIPO DE ESPECTACULARIDAD

Después de analizar el tema del horror y la forma en que se refleja en la obra de Cervantes desde el principio hasta el final, hay que examinar cómo este solía representarse ante el público y con qué técnicas se desarrollaba a lo largo de la representación. En este sentido, en el presente capítulo me gustaría detenerme en cómo el poeta aborda el tema de la espectacularidad en sus piezas.

A lo largo del prólogo de la obra *Ocho comedias*, Cervantes, al repasar la historia del teatro en la Península Ibérica y a la hora de presentar los avances que tuvieron que ver con la transformación y revolución teatral, hace referencia a un tal Navarro, a saber, un antiguo autor de comedias. En su época empezaron a escenificarse unos espectáculos mucho más vistosos y esto, según el autor alcalaíno, no ocurre en el teatro comercial español hasta la llegada del autor toledano. Ahora bien, por la documentación que se ha conservado, se desprende que los primeros a introducir la espectacularidad en los teatros comerciales de España fueron los italianos. En un documento de 1574, de hecho, aparece que la compañía italiana de Zan Ganassa —nombre artístico de Alberto Naselli— necesitaba techar el teatro para introducir unas maquinarias. En realidad, lo que es interesante subrayar es que Cervantes en su prólogo no hace alusión a los italianos. Por tanto, es probable que cuando Navarro introdujo esta espectacularidad en las representaciones, fuera porque se trató del primer español que quiso incorporar el uso de las maquinarias en sus piezas dramáticas. El primer documento que se conserva relativo a la llegada de los italianos a Madrid trata de un acuerdo firmado por la compañía de Ganassa con dos cofradías —Pasión y Soledad—, redactado para que se realizara una revisión del corral del teatro. A partir de este momento, los teatros españoles empezaron a adoptar una nueva fisonomía y configuración. Se decidió techar el teatro y poner una ventana lateral para dar luz. Toda esta serie de novedades desembocó incluso en el teatro de Cervantes. El teatro de la Pacheca —elegido oficialmente por la compañía de Ganassa— se transformó en el modelo de los teatros de nueva fábrica de toda la corona hispánica, hasta incluso en América. Si se consideran todos estos cambios estructurales que se han desarrollado a lo largo de los años, se observa una gradual y profunda evolución no sólo en la gestión de los espacios físicos del teatro, sino también en la introducción de unas maquinarias escénicas, un elemento que empieza a devenir cada vez más frecuente e imprescindible. Como ya se ha comentado en el prólogo que Cervantes dedica al lector en la obra *Ocho comedias*, entre las líneas destaca la modernización del teatro desde Lope de Rueda

hasta el propio Cervantes. Si en la época de Rueda las representaciones tenían lugar principalmente en las calles y estaban caracterizadas por una pobreza escénica tanto desde el punto de vista instrumental como del contenido de las piezas, las circunstancias cambiaron radicalmente con la llegada de los italianos y sus aportaciones teatrales. Cuando empezaron a surgir establecimientos proyectados y construidos específicamente para representar unos espectáculos, los espacios comenzaron a asumir una forma diferente. Dentro de este contexto, las ciudades más centradas en el desarrollo del teatro comercial en la Península Ibérica resultaban ser Sevilla, que tal vez podía considerarse la capital por excelencia, Valencia y Madrid (Ávila Garnica, 2020:20).

De todas formas, antes de volver a la obra *Los tratos de Argel* para entender cómo se manifiesta en ella la cuestión de la espectacularidad, conviene aclarar lo que se entiende por «espacio» en el teatro. De hecho, existen dos formas de entender y concebir ese espacio. Se habla de espacio escénico cuando se hace referencia al espacio concreto, tangible y real percibido por los espectadores y de espacio dramático cuando se habla del espacio imaginario que el público puede visualizar mentalmente a través de la información que le proporcionan los personajes que pueblan la pieza dramática<sup>20</sup>. El espacio teatral conlleva diferentes facetas de significado, por lo que hay que prestar atención a su uso según se trate de un espacio físico o imaginario.

En la obra cervantina objeto de análisis en este capítulo, la espectacularidad tiene que ver principalmente con la introducción de unas figuras morales —Ocasión y Necesidad— en lo que concierne el debate interior al que se ve sometido el personaje de Aurelio en la tercera jornada de la comedia. Como se ha analizado anteriormente, las figuras morales se consideran una novedad a la hora de presentar los elementos que caracterizaron el teatro comercial de finales del siglo XVI y, más concretamente, el teatro de Cervantes. La aparición ante el público de figuras como las mencionadas poco antes, sin embargo, contribuye a crear un efecto de asombro y maravilla hacia el espectador, puesto que se trata de unos actores que encarnan elementos abstractos y que no tienen nada que ver con gente perteneciente a la realidad o personajes mitológicos. Tanto Ocasión como Necesidad representan, entonces, emociones y sentimientos escondidos en el profundo del alma del personaje implicado en el soliloquio: Aurelio. Se trata de algo que emerge del interior del personaje y que se ve sacado a la luz por la acción del demonio, Herebo, antes evocado por Fátima durante el conjuro organizado para que el diablo encontrara una solución que permitiera a Aurelio ceder a los acosos de Zahara, convirtiéndose al islam y renegando a Cristo. Muy bien pensada es también la estructura alrededor de la cual se construye el episodio en cuestión. Precisamente con el objetivo de respetar el principio de verosimilitud —el cual, como se ha dicho varias veces hasta ahora, constituye un punto clave de la escritura de Cervantes— las dos figuras evocadas por el demonio se enfocan sobre la fuerza de la palabra, otro elemento característico del teatro

---

<sup>20</sup> Para el estudio completo remito a la investigación de Arellano, «Escenario y puesta en escena del teatro cervantino» (2005).

del Siglo de Oro y, más concretamente, de la literatura cervantina. Todo lo que hacen Ocasión y Necesidad es plantear al hombre una serie de motivos utilizados para conducir al buen cristiano al pecado más grave: la renegación cristiana. Evidentemente, se trata de palabras y conceptos provocadores utilizados por las figuras demoníacas en un intento de nublar la mente de Aurelio hasta el punto de ponerle in crisis con sus propios estados de ánimo, miedos y emociones. Se trata, sin duda, del momento más impresionante de la obra desde el punto de vista escénico, porque lo que se produce a través de este episodio es una espectacularidad de la que emerge una sorprendente violencia psicológica que, aunque afecta de primera mano a Aurelio, tiene una repercusión pública, puesto que las emociones experimentadas por el cristiano a lo largo de la comedia son nada más y nada menos que un pequeño reflejo de lo que experimenta y vive constantemente la comunidad cristiana encarcelada en Argel.

Además, el perfil de Ocasión proyectado en la obra cervantina aparece con la forma de una mujer casi calva, la cual lleva solamente un pequeño manchón de pelo y los pies alados. La elección de estos elementos conlleva a un significado metafórico que explicaría el por qué Aurelio tendría que aprovechar de esta oportunidad, cogiéndola al vuelo, como se suele decir habitualmente cuando se habla de circunstancias y oportunidades de la vida.

Es muy interesante analizar la estructura escénica de este episodio envuelto en la tercera jornada de la comedia. Ya en su prólogo de 1615, al mencionar una serie de novedades teatrales, el autor alcalaíno hace referencia a un hueco situado en el tablado y que solía emplearse en ocasiones particulares, como cuando en el medio de la representación se celebraban rituales mágicos o demoníacos. De hecho, se acostumbraba a que el demonio invocado por el autor de la hechicería apareciera desde abajo a través de una trampilla. No sería creíble que el diablo apareciera desde arriba mediante el uso de tramoyas, porque para lograr el principio de verosimilitud es imprescindible que se respeten determinados detalles básicos y, al mismo tiempo, fundamentales: si el paraíso solía colocarse habitualmente arriba, el infierno tenía que representarse abajo.

En el caso de las figuras morales introducidas en esta pieza por Cervantes, el discurso resultaría un poco diferente. Al leer los versos relativos al episodio, surge la pregunta: ¿cómo se organizan los dos apuntadores en la puesta en escena del soliloquio? La escena sugiere una estructura en la que Aurelio se encuentra en el centro del tablado con las dos figuras morales a sus lados. Sin embargo, estas no aparecen simultáneamente, sino por separado. Además, el episodio se caracteriza por la presencia de movimiento y rotación. Así que tanto Ocasión como Necesidad acompañan a Aurelio en la toma de conciencia de sus pensamientos más oscuros, girando a su alrededor y repitiendo una serie de afirmaciones que el muchacho acaba por interiorizar y hacer suyas. El sometimiento en el que está implicado Aurelio refleja la violencia del demonio sobre el cristiano, el cual trata de abatirlo de forma lenta e inconsciente mediante la repreensión de sus sentimientos y emociones más íntimos. De hecho, aunque los dos apuntadores no le

tocan físicamente, consiguen muy bien hurgar en lo más íntimo del cristiano, hasta el punto de que casi sucumbe a la tentación cuando Ocasión le presenta a su ama Zahara ante sus ojos.

Se trata, pues, de una espectacularidad que se vuelve aún más espectacular en el momento en que se crean instrumentos capaces de permitir un determinado tipo de escenografía. La que se ve utilizada en este episodio es realmente significativa porque en su simplicidad, se vuelve aún más rica gracias a la combinación derivada de la intersección y fusión del poder de las palabras y el uso de las máquinas escénicas. El fruto de este acurado trabajo refuerza y resalta mayormente el episodio del debate interior de Aurelio, el cual acaba por conmover y conquistar el alma y el corazón del público a través de la emoción del horror.

En conclusión, *Los tratos de Argel* es una pieza que establece una suerte de puente emotivo entre el público y Cervantes, quien —a través de la escenificación del horror según matices y facetas diferentes— proyecta al espectador ante una serie de atrocidades y violencias vividas de primera mano durante los años en que estuvo cautivo en tierra argelina.

Quién sabe si para Cervantes esta obra no representó —además de una suerte de manifiesto político para llamar la atención del público sobre unas cuestiones que tenían que ver con la monarquía de Felipe II— una forma para exorcizar el mal trato que sufrió en carne y hueso en Argel: esto ninguno lo puede establecer con seguridad. Lo que es cierto, es que las emociones del poeta plasmadas transversalmente en los personajes que pueblan la obra —particularmente fieles y sentidas en el personaje que representaría el *alter ego* del escritor, a saber, Saavedra— hacen del horror un verdadero protagonista, capaz de relacionarse con el *yo* más profundo de cada cristiano que se encuentra esclavizado en la ciudad africana, sacando a la luz dudas, pensamientos e inseguridades y poniéndolos a dura prueba para que se conquisten su propio espacio y existencia en el mundo, luchando con dos fuerzas opuestas, aunque igualmente poderosas: la violencia física y la resistencia contra el pecado.

De modo similar, se analizará cómo en *La Numancia* —obra objeto de análisis en el siguiente capítulo— se tratará el tema del horror y de la violencia, a pesar de que la acción dramática de la pieza se desarrolle según conjeturas diferentes.

### 3.

#### UNA DERROTA VICTORIOSA: *LA NUMANCIA*

En este capítulo presentaré el drama de *La Numancia*, otra pieza cervantina desde la que se despliega sin límites ni piedad una nueva forma de violencia que desemboca en la brusca destrucción de la ciudad de Numancia y, paralelamente, en un final apocalíptico: el suicidio del pueblo numantino. Luego de una presentación e introducción de la obra (cap. 3.1.), el análisis de la pieza se ve desarrollado en seis puntos: 1) fuentes históricas y relación entre las dos ciudades protagonistas del texto dramático: Roma y Numancia (cap. 3.2.); 2) triunfo en la derrota de los numantinos (cap. 3.3.); 3) la destrucción y su desarrollo a lo largo del texto (cap. 3.4.); 4) presentación y comentario de tres episodios numantinos de los que surge con intensidad la cuestión del horror en escena (cap. 3.5.); 5) función de las figuras alegóricas en la pieza dramática (cap. 3.6.); 6) influencia de la magia con respecto al destino de Numancia y de todos sus habitantes (cap. 3.7.).

#### 3.1. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA PIEZA NUMANTINA

Al lado de *Los tratos de Argel* se encuentra *El cerco de Numancia*, conocida más brevemente como *La Numancia*, pieza cuya composición se sitúa entre los años 1582 y 1585 y para cuya redacción Cervantes se inspiró en numerosas referencias literarias, además de una rica y abundante documentación histórica. El título de la obra aparece también en el prólogo de *Ocho comedias* y el texto fue publicado por primera vez en 1784 por Antonio de Sancha.

Luego de presentar los datos externos de la tragedia, en los siguientes capítulos destacará el perfil dramático y profundamente patriótico de *La Numancia* cervantina, del que se aprecia un asombroso coraje y una increíble fuerza de voluntad que, si por un lado conduce al pueblo numantino a su mayor derrota, por otro, lo lleva a celebrar un glorioso triunfo: la progresiva y dramática autodestrucción de sus habitantes. Y de esto hablaré con más detalle a partir del siguiente capítulo.

Los dos manuscritos donde se ha conservado la pieza son los mismos que los que guardan *Los tratos de Argel*, a saber, el de la Biblioteca Nacional de España (15.000) y el de la Hispanic Society de Nueva York (Ms. *Sancho Rayón*, B2341). Del cotejo de ambos testimonios ha surgido una polémica sobre la prioridad ecdótica, sobre todo por lo que tiene que ver con algunos problemas de carácter estructural, es decir, complicaciones relacionadas con la articulación de la obra: la cuestión más importante tiene que ver con el desarrollo del número de jornadas y escenas (Ojeda Calvo, 2020:253).

A pesar de su estructura, en el siguiente capítulo se presentarán las fuentes históricas que Cervantes tuvo que consultar para la redacción de la presente obra, además de introducir, finalmente, el

conflicto dramático que caracteriza la acción del drama cervantino: el protagonismo y a la vez antagonismo de Roma y Numancia.

### 3.2. LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA: UNA CIUDAD ENTRE HISTORIA Y LEYENDA

*La Numancia* de Cervantes tiene su base en una leyenda cuyo contenido fue tratado como materia histórica por distintos autores (García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2015:50-52). Sin embargo, la fuente que sigue más de cerca es Ambrosio de Morales, el cual publicó su *Crónica General de España* en 1574, un proyecto largo y heterogéneo que atravesó numerosas etapas en su redacción y composición, aunque en realidad una primera escritura de la obra fue comenzada por otro autor, Florián de Ocampo, cronista e historiador oficial a partir de 1539. Según el prólogo relativo a dicha *Crónica*, de hecho, la obra tenía que dividirse en tres partes: las primeras dos fases debían encerrar en su interior una veintena de libros cada una, mientras que la última —quizá la más extensa— constituía unos ochenta libros. De todos estos volúmenes, Ocampo sólo consiguió publicar en Zamora los primeros cuatro libros (1543), aunque unos diez años más tarde y en los alrededores de Medina del Campo se llegó a publicar incluso un quinto volumen (1553).

De todos modos, Ocampo no fue el único que se dedicó a la redacción de un proyecto encaminado a la reconstrucción de una memoria histórica en el territorio de la Península Ibérica. En este sentido, en su *Compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos d'España*, Esteban de Garibay presentó —a través de unos cuarenta libros— una versión a pequeña escala de la historia española, desde los orígenes del mundo hasta la conquista de Granada (1492), proyecto con el que reivindicaba ganarse un papel como cronista oficial del país, cargo que —sin embargo— no le fue concedido hasta mucho más tarde (1592).

Finalmente, fue Ambrosio de Morales quien se encargó de llevar a cabo el proyecto precedentemente empezado por Florián de Ocampo, según etapas y fechas diferentes. A este respecto, la publicación de los volúmenes VI-X de la *Crónica General de España* tuvo lugar en 1574. Enseguida, el autor se comprometió primero en la redacción de *Los otros dos libros undécimo y duodécimo de la Crónica General de España* y, finalmente, en la publicación de *Los cinco libros postreros de la Crónica General de España*, a saber, los volúmenes XIII-XVII.

La *Crónica* llevada a cabo por Morales es muy interesante a nivel histórico y literario, ya que —gracias a un cuidadoso y minucioso análisis de la historia que caracterizó el territorio de la Península Ibérica— aporta una buena cantidad de información en la que se relatan la descripción y el cuento de unos eventos emblemáticos ocurridos en un determinado momento histórico y enriquecidos mediante el uso de informaciones epigráficas, además de una interesante contextualización en relación con la cultura, el estilo de vida, las tradiciones y las costumbres típicas de la época histórica analizada (Allepuz García,



2015:11). Y no es casualidad que la principal fuente literaria manejada por Cervantes para la creación de esta pieza fue precisamente la *Crónica* de Morales, cuya composición remite a un producto totalmente nuevo, innovador y que encierra un concepto de modernidad nunca alcanzado antes por otros autores, a pesar de la elección estilística adoptada en el texto, la cual —chocando con las preciosas facetas del contenido tratado— se ve sacrificada y no suficientemente valorada. Morales, de hecho, emprendió una suerte de peregrinaje científico en los alrededores del territorio ibérico con el objetivo de encontrar información significativa e inestimable para la reconstrucción y redacción de la historia española a lo largo de los siglos.

De todos modos, la pieza cervantina analizada en este capítulo trata de la tiranía ejercida por Escipión, un general del campamento romano que quiere ocupar, vencer y conquistar la ciudad de Numancia, una ciudad celtibérica que en el año 133 a.C. ejerció una fuerte y tenaz resistencia contra el enemigo para no rendirse frente a su dominio. Y es precisamente con el personaje de Escipión que empieza la obra. El general, cuyo nombre es Publio Cornelio Escipión Emiliano o Africano el Menor, es el nieto adoptivo de Africano el Mayor. Se le había encargado —junto con su hermano Quinto Fabio y el númida Yugurta— la campaña de Numancia, para que consiguiesen abatir la ciudad numantina definitivamente (Mayoral, 2014:1008). Además, la obra «se caracteriza por la acumulación de elementos violentos y lances patéticos en medio de una guerra de abolengo histórico que acaba en un suicidio colectivo» (Sáez, 2015:204).

Sin embargo, las vicisitudes que giran en torno a la ciudad de Numancia y a la consecuente autodestrucción de sus habitantes presentan algunas similitudes con el suicidio colectivo que se produjo en Masada, una antigua fortaleza situada al sureste del Mar Muerto y donde, según el relato de Flavio Josefo en el capítulo VII de *La guerra de los judíos*, novecientos sesenta y seis personas se quitaron la vida voluntariamente de acuerdo con su líder (Eleazar ben Yair) para sustraerse al dominio y a la esclavitud de los romanos (73/74 d.C.). Según lo que refiere Flavio Josefo, sólo dos mujeres y cinco niños sobrevivieron a dicha matanza y consiguieron escaparse y refugiarse gracias a la presencia de unos conductos excavados en la roca y que solían utilizarse para recoger el agua pluvial (Díaz Bourgeal, 2016:59).

Además, la escena conclusiva de la pieza y que ve el muchachillo Variato lanzarse de la torre para no dejar la victoria a los romanos, parece remitir a la *Crónica de España abreviada* de Diego de Valera (1482), primer producto historiográfico realizado enteramente en lengua castellana (Romagnoli, 2016:4). El personaje de Variato y la circunstancia de su muerte aparecen también en el *Romance de como Escipión destruyó a Numancia*, publicado por Juan de Timoneda en 1573 y compuesto probablemente alrededor del siglo XV. Asimismo, existen dos versiones inherentes la caída de Numancia: la primera establece que muchos numantinos decidieron quitarse la vida, aunque algunos de ellos sobrevivieron. Esto permitió a Escipión celebrar su victoria sobre el pueblo y la ciudad de Numancia, victoria que no habría sido posible

si hubiera quedado algún numantino en vida, así como aparece en la obra cervantina; la segunda versión recogida por Ambrosio de Morales y sobre la cual Cervantes desarrolla su pieza dramática, establece, de hecho, que ningún habitante de la ciudad sitiada por los romanos sobrevivió y que todos se suicidaron para no entregarse al enemigo (Cortadella, 2005:559-560).

Pese a que el asunto esté tomado de la leyenda española, en la obra la historia va a estar mezclada también con una serie de elementos ficticios, como testimonia la relación amorosa entre Marandro y Lira o, aún más, como dan ejemplo los nombres inventados de unos personajes: Marandro y su mejor amigo Leoncio, de hecho, proceden de la imaginación cervantina. Si bien lo histórico y lo literario quedan entremezclados, el primero cobra mucha más importancia al interior de la pieza, puesto que se está representando la destrucción de una ciudad y, por consiguiente, un episodio representado en las crónicas de la antigüedad.

Cervantes enriqueció su producto literario basándose incluso en algunos autores latinos y griegos (Cortadella, 2005:560 y García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez, 2015:51-52). Los críticos establecen similitudes con Virgilio en cuanto a la aparición de Escipión en la primera jornada de la pieza dramática, más precisamente en el momento en que el general romano intenta animar a su ejército para que se atreva a recuperar el espíritu bélico y vencer, de este modo, a los numantinos. Incluso hay unas relaciones con Séneca y Heliodoro con respecto a la hechicería llevada a cabo por Marquino y, más concretamente, con la escena que tiene como protagonistas unos personajes procedentes del reino de las tinieblas que desvelan el triste destino de la ciudad numantina. En cuanto a las tragedias de Séneca, el autor trata a menudo la cuestión de la magia negra, la cual se manifiesta a través de un conjunto de ritos, ceremonias y sacrificios en los que dominan con cierta persistencia los temas de la irracionalidad y del mal. En lo que concierne a las *Etiópicas* de Heliodoro, en cambio, predomina el culto pagano hacia unas divinidades que conducen, por consiguiente, a una serie de sacrificios por parte de los protagonistas del conflicto dramático de la pieza. Otra influencia tiene que ver con la triste y lenta agonía de los habitantes de Numancia frente la muerte, la cual presenta algunas analogías con *La Auracana* de Alonso de Ercilla, que describe la lucha entre araucanos y españoles.

En cualquier caso, volviendo al análisis textual de la obra cervantina, la escena inicial de la primera jornada prevé la aparición del cónsul romano que imparte una profunda arenga a sus hombres. Particularmente llamativa, en este contexto, es la manera de identificar a los soldados romanos por parte de Escipión: «fuertes», «animosos» y con «rostros lustrosos» (vv. 68-70). A saber, lo que Escipión pretende destacar con el uso de estos adjetivos es el poder y la pureza característicos de su ejército. En otras palabras, el valor del pueblo romano se ve gloriosamente elogiado por parte del general romano a lo largo de todo el texto dramático.

Además, la ciudad numantina representa el modelo por excelencia de la lucha ejercida por sus habitantes para conseguir la libertad<sup>21</sup>. Ambas ciudades, de hecho, reivindican una forma distinta de libertad: si Roma aspira a una independencia territorial y política, cuyo único objetivo es ocupar y conquistar al pueblo celtíbero, Numancia, en cambio, abraza un concepto de libertad más amplio y humano, vinculado a unos criterios de paz y armonía. Para alcanzar sus objetivos, ambas facciones presentan un líder: si el guía del campamento romano se identifica con la figura de Escipión, el que conducirá al pueblo numantino hacia su autodestrucción y desaparición es Teógenes. Los dos personajes son tanto los protagonistas como los antagonistas de la obra cervantina. En este caso, la rivalidad entre los dos tiene que ver con algo más que la simple conquista militar. La lucha entre ambos se centra en el orgullo y en el incremento de la fama personal, aunque ello suponga el rechazo de unas negociaciones de paz y el consiguiente suicidio de un pueblo entero (Aladro, 2021:85).

Asimismo, entre líneas aparece un paralelismo relacionado con el binomio Numancia-España y que se ve reforzado por unos adjetivos que el general del campamento romano utiliza para identificar a los numantinos. En el texto, de hecho, aparecen frecuentemente exclamaciones como «tan pocos españoles y encerrados / defiendan este nido de Numancia» (vv. 115-116), «correos agora, si no estáis corridos / de ver que este pequeño pueblo hispano / contra el poder romano se defienda / y cuando más rendido más ofenda» (vv. 125-128) o, aún más, «estoy, con esto, tan seguro / de que al fin mostraréis que sois romanos / que tengo en nada el defendido muro / de estos rebeldes bárbaros hispanos» (vv. 161-164).

Al analizar todas las afirmaciones anteriores, hay un adjetivo que aparece con las mismas conjeturas y facetas en las tres exclamaciones. Se trata de la palabra «español» o «hispano», peyorativo con el que Escipión va a definir a la gente de Numancia. Lo que se desprende de los versos en cuestión es una suerte de fusión entre los dos pueblos, es decir, una combinación que Cervantes enfatiza a través de las continuas comparaciones a las que, tanto los numantinos como los españoles, se ven sometidos a lo largo del texto cervantino (Lauer, 2014:989).

Sin embargo, el presente binomio no es lo único que aparece en la obra. El escritor, de hecho, parece establecer otra analogía: la de Escipión con la figura de Felipe II, monarca español que reinaba y gobernaba España en la época de Cervantes. La razón de esta comparación hay que buscarla en los rasgos más profundos de la personalidad del general romano. Escipión, de hecho, aparece descrito como un líder cuyo objetivo sólo iba encaminado a aumentar su prestigio y fama, tal y como hizo Felipe II durante su reinado.

Por tanto, *La Numancia* de Cervantes puede interpretarse desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, como celebración y exaltación de la libertad alcanzada por el pueblo numantino, el cual —

---

<sup>21</sup> Remito a Bauer-Funke, «*El cerco de Numancia* de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial» (2011).

para no rendirse ante las garras del Imperio Romano— decide autodestruirse de forma lenta y cruel; por otro lado, la obra podría interpretarse como una celebración del momento más áureo del Imperio Español, alcanzado precisamente en la época de Felipe II a través de una campaña militar que acabó con la anexión del Reino de Portugal (1581), aunque, al mismo tiempo, se olvidó de los miles de cautivos cristianos encarcelados a lo largo de las costas argelinas y que tanto importaban a Cervantes.

Por tanto, lo que el poeta pretende de los españoles del futuro no es que sean los más fuertes y poderosos del mundo, porque en realidad ya lo son, puesto que la obra realizada por el escritor surge en el medio del Siglo de Oro, una época caracterizada por un considerable avance político, militar y literario del que España fue cuna y testimonio directos. Por el contrario, lo que Cervantes se espera de los españoles del mañana es que dejen de comportarse y actuar como hicieron los romanos a lo largo de la historia. Así que la mirada es hacia atrás: para entender el presente y mejorar el futuro, hay que mirar hacia el pasado y no repetir los mismos errores.

Volviendo otra vez a la cuestión Roma-Numancia y al interés de Cervantes por introducir estas ciudades en su obra, han surgido diferentes hipótesis para intentar encontrar analogías entre los pueblos y los personajes implicados en el drama cervantino. Hay algunos que ven en el pueblo romano únicamente aspectos negativos, de carácter totalitario y coercitivo y destinados a dominar pueblos y naciones con el único objetivo de aumentar el prestigio y la fama de quien ejerce la función de líder, rey o general (Johnson, 1981:313-316). Al buscar un paralelismo con la época en la que Cervantes se dedica a la escritura de esta pieza dramática, las características que se atribuyen a los romanos en el texto de *La Numancia* son los rasgos que quizá comparte también ese grupo de españoles centrados en apoyar al rey Felipe II en cuestiones de política internacional. Dicho de otro modo, se trata de cuestiones orientadas a aumentar el prestigio del monarca dentro y fuera de las fronteras españolas, olvidando en más de una ocasión los intereses nacionales del pueblo hispano (Cortadella, 2005:563). Según otros estudiosos, en cambio, la separación realizada por Cervantes al interior de la obra entre las dos ciudades no existiría, puesto que el escritor sentía una cierta admiración por ambas facciones, aunque de forma diferente. De hecho, si por un lado quizá podía sentir respeto hacia la manera romana de hacer política, es decir, el saber conducir un programa militar con perseverancia, audacia y constancia y, sobre todo, sin derramar una gota de sangre, por otro lado, admiraba el coraje y la unanimidad del pueblo numantino, el cual acaba por autodestruirse con profunda valentía y conmoción para que a los romanos no quedase nada. De este modo, si por una parte Roma representa el conjunto de enemigos de los que hay que desconfiar y escapar, por otra parte, aparece como el modelo político por excelencia al que España quiere aspirar en un futuro.

Entonces, en *La Numancia* de Cervantes se refleja un fuerte sentimiento de patriotismo: el sufrimiento, el dolor y la destrucción del pueblo numantino representan la anticipación de lo que ocurrirá más adelante después del dominio de los romanos, es decir: las invasiones bárbaras acabadas con la caída de una parte del Imperio de Roma, el mismo saco de Roma, la época de los visigodos inmediatamente

sucesiva a las invasiones nórdicas, la campaña italiana del Duque de Alba y, por fin, la anexión de Portugal, alcanzada con Felipe II<sup>22</sup>. Por tanto, la contemporaneidad en la que escribe Cervantes su pieza dramática se presenta como la gloriosa fortuna de un pasado trágico y doloroso, aunque en este momento histórico los españoles parecen estar más relacionados con los romanos sitiadores y no con los numantinos sitiados por el enemigo. En otras palabras, parece casi como si la España de Felipe II se identificara con la Roma Imperial de Escipión.

Asimismo, sería muy interesante analizar la disposición escénica que se realiza en la pieza con respecto a la representación de Roma y Numancia. Un aspecto muy llamativo y relacionado con la espectacularidad cervantina consiste en el empleo de los espacios teatrales: los movimientos hacia arriba y hacia abajo o hacia dentro y hacia fuera que se producen a lo largo de la obra se deben al poder de la palabra, la cual sitúa una serie de acciones y acontecimientos en un preciso tiempo y espacio dramático (ver cap. 1). Según lo establecido en la obra por el mismo Cervantes, tanto el campamento romano como la ciudad numantina tienen su propia ubicación: el primero se coloca en la parte inferior del escenario; la ciudad numantina, en cambio, en el segundo nivel. Esta estructura se aprecia de manera aún más evidente al comienzo de la tercera jornada, en el momento en que Caravino —para resolver las contiendas entre las dos ciudades— va a proponer a Escipión un duelo entre el mejor romano y el mejor numantino. Es muy curioso analizar el movimiento escénico que se da en esta secuencia, porque a pesar de que el tablado va a quedar brevemente vacío, hay una continuidad en la acción de la pieza. Ahora bien, a la luz de todo esto sería lógico preguntarse cómo tenía que producirse esta alternancia en el medio de la representación dramática. Según lo que se ha comentado poco antes, si el tablado tenía que escenificar el campamento romano, el segundo nivel, en cambio, representaría una muralla; de este modo, se podría suponer que la ciudad de Numancia estaría representada precisamente por ese interior. Pues bien, justo en ese segundo nivel se situaría Caravino antes de llegar al campamento romano para hacer su propuesta bélica. Y esto queda atestiguado también en una acotación del mismo Cervantes, el cual afirma lo siguiente: «*Pónese CARAVINO encima de la muralla, con una bandera blanca puesta en una vara*» (v. 1144). A la luz de esta disposición escénica, quizá la colocación de la ciudad de Numancia en la parte alta del tablado pretendía aludir al glorioso futuro alcanzado en la época de Felipe II, monarca que, según las palabras del Duero, «levantará la mano» (v. 505), haciendo que «el valor del nombre hispano / tenga entre todos el mejor asiento» (vv. 506-507). Dicho de otro modo y a la luz de esta hipótesis, la ubicación de la ciudad de Numancia en lo más alto del escenario quizá podría aludir al prestigio que sus herederos (es decir, los españoles de Felipe II) alcanzarán en la época en la que Cervantes se encontrará escribiendo el presente texto dramático.

Por tanto, la pieza cervantina se presenta como una obra que abarca numerosos temas. Junto al contenido histórico y legendario —que representa el punto clave alrededor del cual se desarrolla el

---

<sup>22</sup> Véanse la investigación de Vivar, «El ideal *pro patria mori* en *La Numancia* de Cervantes» (2000).

drama— surgen otros tantos temas secundarios como, por ejemplo, episodios de carácter privado (relacionados con sentimientos de amor y amistad entre algunos personajes), cuestiones religiosas (a pesar del tipo de religión que profesan los pueblos implicados en el drama) y asuntos que ven con cierta frecuencia la fuerza ejercida por el binomio libertad-heroísmo que caracteriza la destrucción del pueblo numantino. Y lo interesante es que precisamente todas estas situaciones o contextos de carácter privado son los que servirán de estímulo y trampolín para que ciertos personajes de la obra lleven a cabo actos heroicos, tal y como hicieron Marandro y su mejor amigo Leoncio para que Lira —la mujer de la que estaba enamorado Marandro— no muriese por una desesperada hambre, como les ocurría a muchos habitantes de la ciudad numantina.

En conclusión, se puede afirmar que el prototipo de heroísmo que emerge de las vicisitudes de esta pieza es un modelo que se manifiesta de forma diferente, puesto que no se refiere a la singularidad de un individuo sino, por el contrario, a la pluralidad de muchos personajes que juntos deciden autodestruirse voluntariamente con la penitencia más dolorosa: la muerte. Y como establece Galeota (2005:32), «la loro morte, come scelta di libertà, assume una dimensione nuova: diventa anche atto di denuncia contro la violenza e la sopraffazione».

A continuación, se examinará la forma en que Cervantes intenta proyectar entre líneas la victoria de los numantinos frente a su evidente derrota, la cual se refleja en la dramática opción del suicidio colectivo de los habitantes de la ciudad de Numancia.

### **3.3. TRIUNFO Y ÉXITO EN LA DERROTA DEL PUEBLO NUMANTINO**

El foco alrededor del cual se desarrollan las vicisitudes de los personajes que caracterizan *La Numancia* cervantina está representado por la desesperada sed de libertad que el pueblo numantino aspira a mantener. Dicha libertad se ve obstaculizada por diversos factores: entre ellos, los más importantes y relevantes son la amenaza romana ejercida por Escipión sobre la ciudad de Numancia y las precarias condiciones en las que se encuentran los numantinos para sobrevivir: hombres, mujeres y niños están expuestos a los mismos riesgos y al mismo sufrimiento físico y psicológico. Dentro de esta trágica situación bélica, lo que está destruyendo poco a poco al pueblo numantino es la falta de comida y, por consiguiente, una condición de hambre que lleva a que Numancia realice unos actos temerarios y muy arriesgados. De todos modos y según lo que se ha comentado anteriormente, lo más trágico y doloroso que se desprende de la pieza teatral tiene que ver precisamente con el suicidio colectivo del pueblo numantino. Sin embargo, su autodestrucción y desaparición no constituye una muerte improvisada. Se trata, en cambio, de una decisión deliberada a través de un consejo de guerra dirigido por Teógenes, y finalmente, aprobada de forma unánime por todos los habitantes de Numancia.

Ahora bien, antes de analizar detalladamente las etapas y los momentos que caracterizan el supuesto suicidio numantino, es muy importante echar una mirada atrás para comprender cuáles son los antecedentes que llevan a la desaparición definitiva de este pueblo, puesto que el único superviviente que al final de la tragedia se encuentra escondido en una torre decide voluntariamente arrojarse al vacío, quitándose la vida e impidiendo que la Roma de Escipión cantara victoria sobre Numancia.

Sin embargo, antes de que se llegue a esta dramática decisión, en un precedente consejo de guerra surgió la hipótesis de resolver este trágico y extenuante conflicto mediante un duelo individual entre el mejor romano y el mejor numantino. A quien ganara se le adjudicaría una de las condiciones establecidas para uno y otro bando: si hubiera ganado Roma, esta habría tomado la tierra de Numancia; por el contrario, si hubiera vencido el soldado numantino, la guerra habría terminado instantáneamente, devolviendo paz y libertad al pueblo asediado por el general romano. Cuando Caravino —enviado de Numancia— llega al campamento para proponer a Escipión la resolución del conflicto mediante dicho duelo, se encuentra frente a unos romanos que no están dispuestos a derramar ni una gota de sangre, por lo que rechazan la propuesta numantina. Ante la imposibilidad de encontrar una solución que permitiera acabar con la guerra y frente a los presagios nefastos derivados de una hechicería realizada anteriormente por Marquino (segunda jornada), los numantinos deciden morir al unísono para no convertirse en esclavos del enemigo. Y lo interesante es que, además de quitarles el dominio físico sobre sus cuerpos, también deciden eliminar todo rastro de sus objetos más importantes. Por ello, en Numancia se decide encender una hoguera en la que hombres, mujeres y niños arrojan al fuego todo tipo de bienes materiales para que ninguna riqueza sobreviva en poder enemigo.

Aún más interesante sería analizar el final anómalo que se produce en el cierre de la pieza. Normalmente, cuando se habla de conflictos y guerras siempre suele decretarse un vencedor y un vencido al término de la batalla final. Lo que ocurre en la obra de Cervantes es completamente diferente, porque la última escena de la cuarta jornada no prevé ninguna victoria. En otras palabras, los romanos no ganan Numancia y los numantinos no ganan a los romanos. En este sentido, si en lugar de arrojarse desde la torre Variato hubiera sido capturado por los romanos, estos habrían podido celebrar su triunfo esclavizando al único superviviente de la ciudad. Dicho de otro modo, la de los romanos se traduce en una victoria pírrica, es decir, un éxito efímero y sin ningún desenlace positivo. Lo que les queda de Numancia es sólo un inútil cúmulo de ruinas y una multitud de cadáveres esparcidos por el suelo. Los numantinos, en cambio, ven en el suicidio colectivo una suerte de liberación: la muerte se manifiesta como un momento de redención y se experimenta como una sencilla fase de autoafirmación de la propia identidad. A través de este gesto, de hecho, el pueblo numantino se granjea un papel importante en la historia y quienes heredarán sus territorios en futuro reconocerán en los habitantes de Numancia a unos ciudadanos valerosos que hallaron en la derrota una ocasión para celebrar y exaltar su propio heroísmo.

Y si bien es cierto que la mayoría de los numantinos de la pieza desea morir de forma unánime, no todos los habitantes de la ciudad demuestran el mismo valor y la misma fuerza a la hora de entregarse a la muerte. En el medio del suicidio colectivo que se produce en Numancia, aparecen en escena dos jóvenes (Servio y Variato) que, en lugar de suicidarse al igual que todos los demás habitantes, actúan al revés, huyendo de aquella muerte inminente. Lo que quieren hacer es refugiarse en una torre para escapar de la persecución de sus vecinos numantinos. Sin embargo, el personaje de Servio sufre un problema que representa una de las causas que, por su parte, está llevando a los habitantes de Numancia al suicidio: el joven, de hecho, está muriendo de penuria y siente que sus fuerzas están a punto de desvanecerse. Es precisamente por esta razón que, en el medio de su salida, Servio confiesa a su amigo Variato que no puede seguir huyendo, pues a un paso más moriría de cansancio. Paralelamente, en el mismo instante en que Variato ve a Teógenes empuñando dos espadas llenas de sangre humana —episodio que atestigua la muerte de su familia— huye despavorido, entrando en una torre donde intenta refugiarse, quedándose allí hasta que no sobreviva ni un alma en la ciudad y, sobre todo, hasta que los romanos aparezcan ante sus ojos. Al final, es precisamente delante de Escipión y de sus hombres que Variato —para no dejar la victoria al enemigo y no convertirse en esclavo de los romanos— decide morir como un héroe, arrojándose desde la torre que antes le había acogido, protegido y salvado. Antes de suicidarse, pronuncia un discurso en el que se apresta a pedir perdón por haberse escapado de una muerte justa, aunque dolorosa:

Todo el furor de cuantos ya son muertos  
en este pueblo, en polvo reducido,  
todo el huir los pactos y conciertos  
ni el dar a sujeción jamás oído,  
sus iras y rancores descubiertos  
está en mi pecho, todo junto, unido.  
Yo heredé de Numancia todo el brío:  
¡ved si pensar vencerme es desvarío!  
Patria querida, pueblo desdichado,  
no temas ni imagines que me admire  
de lo que debo a ser en ti engendrado,  
ni que promesa o miedo me retire,  
ora me falte el suelo, el cielo, el hado,  
ora a vencerme todo el mundo aspire;  
que imposible será que yo no haga  
a tu valor la merecida paga.  
Que si a esconderme aquí me trujo el miedo



de la cercana y espantosa muerte,  
ella me sacará, con más denuedo,  
con el deseo de seguir tu suerte;  
del vil temor pasado, como puedo,  
haré ahora la enmienda, osado y fuerte,  
y el error de mi edad tierna inocente  
pagaré con morir osadamente.  
Yo os aseguro, ¡oh, fuertes ciudadanos!,  
que no falte por mí la intención vuestra  
de que no triunfen pérfidos romanos,  
si ya no fuere de ceniza nuestra.  
Saldrán conmigo sus intentos vanos,  
ora levanten contra mí su diestra  
o me aseguren, con promesa cierta,  
a vida y a regalos ancha puerta.  
Teneos, romanos, sosegad el brío  
y no os canséis en asaltar el muro;  
que, aunque fuera mayor el poderío  
vuestro, de no vencerme os aseguro.  
Pero muéstrese ya el intento mío,  
y si ha ido el amor perfeto y puro  
que yo tuve a mi patria tan querida,  
asegúrelo luego esta caída.  
(vv. 2361-2400)

Sin embargo, aún más chocante es la reacción de Escipión ante la tan esperada victoria que acaba de convertirse en una catastrófica derrota, tanto para él como para su ejército. Frente al suicidio del único numantino vivo que quizá podría haberle otorgado la victoria sobre la ciudad de Numancia, el general romano pronuncia unas palabras llenas de admiración hacia el muchacho, en las que reconoce su gran coraje y valor:

¡Oh nunca vista memorable hazaña!  
¡Niño de anciano y valeroso pecho,  
que no solo a Numancia, mas a España  
has adquirido gloria en este hecho:  
con tu viva virtud y heroica, extraña,  
queda muerto y perdido mi derecho!  
¡Tú con esta caída levantaste

tu fama y mis victorias derribaste!  
Que fuera aún viva y en su ser Numancia,  
solo porque vivieras, me holgara,  
que tú solo has llevado la ganancia  
de esta larga contienda ilustre y rara.  
¡Lleva, pues, niño, lleva la jactancia  
y la gloria que el cielo te prepara,  
por haber, derribándote, vencido  
al que, subiendo, queda más caído!  
(vv. 2401-2416)

En concreto, los versos más significativos son los que remiten a la afirmación: «¡Tú con esta caída levantaste tu fama / y mis victorias derribaste!» (vv. 2407-2408). Quizá esta frase podría considerarse el resumen de la lucha entre las dos facciones enemigas. Además, sintetiza de manera muy sencilla lo afirmado al principio de este capítulo: aparentemente, en esta guerra no existen perdedores o vencedores.

Sin embargo, si se decide analizar la pieza cervantina únicamente desde el punto de vista de Numancia y de todos sus habitantes, se podría llegar a la conclusión de que la victoria corresponda precisamente a este pueblo. La voluntad y el valor de suicidarse colectivamente para no dejar nada y nadie en manos del enemigo es un claro ejemplo de victoria —aunque trágica— de los numantinos. Se trata de un éxito abstracto y que no puede celebrarse físicamente de forma auténtica, pero desde un punto de vista heroico debería considerarse sin duda una venganza lograda de pleno derecho, a pesar de la atrocidad puesta en práctica para conseguirla. Quizá por esta razón se podría hablar de una victoria en la derrota de Numancia. A saber, la muerte alcanzada por los numantinos, además de atestiguar un sentimiento común de coraje y valentía, representa el resumen de lo relacionado con la animadversión de los romanos hacia la ciudad celtibérica.

En fin, el sufrimiento provocado por la decisión de suicidarse colectivamente es algo que llevará, más tarde, a un triunfante éxito, especialmente en el momento en que a Escipión no le quedará ni siquiera un numantino en vida para celebrar su victoria y ejercer su dominio en aquellas tierras de los que identificaba como unos «rebeldes bárbaros hispanos» (v. 164).

Visto esto, seguidamente se presentarán las etapas relacionadas con dicha destrucción, la cual se ve desarrollada según momentos y fases diferentes.

### 3.4. LA DESTRUCCIÓN: UN ACTO DE CORAJE

Una característica peculiar y a la vez predominante a la hora de analizar *La Numancia* cervantina tiene que ver con el desarrollo de aquella progresiva destrucción y desaparición del pueblo celtíbero que Cervantes representa en el texto. Sin embargo, la que presenta el poeta se refiere tanto a la destrucción física de una serie de posesiones como al suicidio colectivo de los habitantes de Numancia. Es decir, no hay diferencia entre los dos tipos de destrucción, puesto que ambas persiguen paralelamente el mismo objetivo: no dejar nada en manos del enemigo, a saber, los romanos. Además, la intensidad de dicha demolición no siempre se presenta de la misma manera a lo largo de las jornadas de la obra. Al contrario, se encuentra siempre en constante evolución y transformación. Por tanto, en este capítulo me centraré en las etapas más relevantes relacionadas con dicha destrucción.

Como ya se ha explicado en más de una ocasión, en la presente pieza dramática dicha cuestión no se asocia necesariamente con sentimientos de dramatismo y aflicción como el propio término podría llevar a pensar o imaginar. En el texto cervantino, de hecho, tal destrucción se interpreta y vive como una liberación y una victoria alcanzada con sangre y sudor gracias a un profundo acto de valentía del pueblo numantino. Destruir cualquier tipo de objeto o cuerpo que tuviera algo que ver con la ciudad numantina y sus habitantes significaba privar a la Roma de Escipión de la posibilidad de ejercer su dominio y esclavitud sobre los numantinos. Y en este sentido, Numancia consiguió su objetivo perfectamente.

El tema principal que subyace en la obra de Cervantes es precisamente la consecución de la libertad que el hombre oprimido reclama a cualquier precio y que —paradójicamente— alcanza su auge justo con la muerte del pueblo de Numancia.

Para empezar, los numantinos quieren deshacerse de todos los objetos más preciados y queridos que poseen, arrojándolos en la hoguera de fuego encendida en la plaza principal de la ciudad para que el enemigo no se enriqueciera con un botín que no le pertenecía:

En medio de la plaza se haga un fuego,  
en cuya ardiente llama licenciosa  
nuestras riquezas todas se echen luego,  
desde la pobre a la más rica cosa;  
y esto podréis tener a dulce juego,  
cuando os declare la intención honrosa  
que se ha de efetuar después que sea  
abrasada cualquier rica presea.  
(vv. 1426-1434)

La destrucción de dichas riquezas queda atestiguada en la segunda escena de la tercera jornada de la obra por parte de dos casos individuales. La intención del dramaturgo consistía en hacer que la

destrucción causada en el interior de la ciudad fuera presenciada desde el exterior y, por consiguiente, vivida de forma auténtica también por el público. Por tanto, los dos numantinos empiezan a comentar y describir en voz alta lo que estaba pasado en Numancia de la siguiente manera:

En la plaza mayor ya levantada  
queda una ardiente cudiciosa hoguera  
que, de nuestras riquezas ministrada,  
sus llamas sube hasta la cuarta esfera.  
Allí, con triste priesa acelerada  
y con mortal y tímida carrera,  
acuden todos, como a santa ofrenda,  
a sustentar las llamas con su hacienda;  
allí la perla del rosado Oriente,  
y el oro en mil vasijas fabricado,  
y el diamante y rubí más excelente,  
y la estimada púrpura y brocado  
en medio del rigor fogoso ardiente  
de la encendida llama es arrojado,  
despojos do pudieran los romanos  
henchir los senos y ocupar las manos.  
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 o seca arista,  
no con materia al consumir liviana,  
sino con sus hacienda mal gozadas,  
pues se ganaron para ser quemadas.  
(vv. 1648-1671)

Entre líneas se hace referencia a una llama que arde majestuosamente en el centro de la plaza de la ciudad. Como se ha afirmado poco antes, se trata de la llama que acoge y quema en su interior todas las riquezas de los numantinos y que, al enriquecerse con toda una serie de objetos y bienes preciosos procedentes de sus habitantes, se hace cada vez más alta, hasta alcanzar la cuarta esfera, es decir, la que

corresponde al elemento del sol, como si las llamas de la hoguera encendida en la ciudad numantina sirvieran para alimentarlo y hacerlo brillar aún más en el cielo (Baras Escolá, 2015:1071)<sup>23</sup>.

Además, en los versos surgen los nombres de algunas de las mayores riquezas poseídas por los numantinos, sobre todo en lo que se refiere a los diamantes. Se menciona, en este sentido, la preciosa perla de Oriente, así como el oro con el que se fabricaban vasijas de varios tipos, el rubí y hasta incluso uno de los tejidos más finos procedentes de las tierras orientales. Así que las posesiones de los numantinos se convierten automáticamente en una suerte de madera que hace arder profusamente el fuego. Sin embargo, a pesar de que todo esto supondría un sentimiento de orgullo para los habitantes de la ciudad sitiada, al mismo tiempo uno de los dos numantinos de la escena define esta trágica situación como un «triste espectáculo» (v. 1664) del que no existe una salida que lleve a una solución pacífica. De hecho, si ya solamente la quema induce al lector y al público a sentimientos de dolor, angustia y desaliento, todas estas sensaciones alcanzan la cumbre de su intensidad cuando, durante la última reunión del consejo numantino dirigido por Teógenes, se llega a la trágica resolución final: cometer un suicidio colectivo para que a los romanos no les quedase nada de Numancia o de sus habitantes, ni siquiera un alma viva.

Llegar al punto de realizar un gesto de tal atrocidad e impacto, significaba tomar conciencia de una serie de condiciones inevitables que afectaban de primera mano a los numantinos. La más obvia y evidente tiene que ver con la negación por parte de Escipión de aceptar un duelo entre el mejor soldado numantino y el mejor soldado romano para determinar el vencedor final de un conflicto que se había prolongado durante mucho tiempo. No obstante, la falta de esta oportunidad no es la única razón que lleva a los habitantes de Numancia a una progresiva y lenta autodestrucción. Merece la pena considerar también las precarias condiciones en las que vivía dicho pueblo, puesto que lo que estaba destruyendo poco a poco la ciudad era la falta de víveres y, por consiguiente, una desesperada e inevitable situación de carestía. A continuación, se citan los versos relativos al discurso pronunciado por Teógenes:

En términos nos tiene nuestra suerte,  
dulces amigos, que serie ventura  
acabar nuestros daños con la muerte.  
Por nuestro mal, por nuestra desventura  
vistes del sacrificio el triste agüero  
y a Marquino tragar la sepultura.  
El desafío no ha importado un cero.  
De intentar ¿qué nos queda? No lo siento,  
si no es acelerar el fin postrero.  
Esta noche se muestre el ardimiento

---

<sup>23</sup> Véanse Baras Escolá, ed., «Tragedia de Numancia», Cervantes, *Comedias y tragedias* (2015).

del numantino acelerado pecho,  
y póngase por obra nuestro intento:  
el enemigo muro sea deshecho;  
salgamos a morir a la campaña,  
y no, como cobardes, en estrecho.  
Bien sé que solo sirve esta hazaña  
de que a nuestro morir se mude el modo,  
que con ella la muerte se acompaña.  
(vv. 1233-1250)

El líder, tras tomar conciencia de una serie de dificultades y circunstancias que impedían a su pueblo sobrevivir dignamente y durante un tiempo bastante largo, incita a que Numancia se entregue a la muerte de forma voluntaria. Sin embargo, la muerte que Teógenes presenta a sus compatriotas aparece como valiente y victoriosa. Lo que pretende el hombre es que su pueblo actúe como un verdadero héroe, saliendo a la luz y luchando contra las dificultades y desgracias a las que había sido condenado. Al principio del discurso, es como si la decisión afectara únicamente a los hombres de la ciudad. Sin embargo, cuando parece que el pacto está ya concluido y acordado, Cervantes escenifica la entrada triunfal de las mujeres, las cuales invitan a los numantinos a que no las excluyan y, por el contrario, a que las consideren plenamente parte del plan. Algunas de sus declaraciones, como «¿Queréis dejar, por ventura / a la romana arrogancia / las vírgenes de Numancia / para mayor desventura? / Y a los libres hijos nuestros / ¿queréis esclavos dejallos? ¿No será mejor ahogallos / con los propios brazos vuestros?» (vv. 1310-1317), o «Si al foso queréis salir / llevadnos en tal salida / porque tendremos por vida / a vuestros lados morir» (vv. 1330-1334), conducen a que hasta incluso las mujeres numantinas y todos los niños de Numancia se dejen morir al igual que los hombres, sin distinción alguna. Además, el grupo de las mujeres introducido por el dramaturgo desempeña un papel fundamental dentro de la obra, ya que de ellas dependerá el destino de la ciudad. Su decisión hace que la acción dramática tome un rumbo diferente. A través de su intervención, de hecho, se comprende que el objetivo del pueblo numantino no consiste en escapar del enemigo. En cambio, la intención consiste en ganarse una cierta fama a través de la muerte. Así que Cervantes hace que las mujeres —junto con sus hombres y niños— sean plenamente artífices del destino de la ciudad numantina.

Asimismo, el tema del suicidio (tanto colectivo como individual) encierra un significado muy intenso que va más allá de la mera derrota de Escipión y de su ejército. La decisión final de Variato que se traduce en la voluntad de arrojarse desde la torre en la que se había previamente refugiado abarca unas dimensiones diferentes, pero igualmente fundamentales para llegar a comprender el significado del suicidio de los numantinos. En primer lugar, su muerte pretende ser una suerte de comunión y reunión con sus compatriotas fallecidos precedentemente. A ellos Variato les pide perdón por su cobardía y les

confiesa haber heredado el brío de la ciudad. Y es precisamente esta forma de brío que, poco después, le llevará a arrojar al vacío ante los ojos del enemigo y cumpliendo, de este modo, un acto de amor hacia su patria. Sin embargo, como establece Lauer (2014:993), «morir por la patria tendría sentido solo si hubiera supervivientes por quién sacrificarse», con lo cual se podría llegar a la conclusión de que el sacrificio llevado a cabo por Variato tiene que ver con un sentido de patria imaginario —entonces, abstracto— y a la vez relacionado con un futuro lejano, donde los herederos encontrarán su gloria solamente a lo largo de la historia y donde —según lo que refiere la alegoría del Duero en la primera jornada de la pieza— se alcanzará el auge del esplendor con el reinado de Felipe II. Además, el sacrificio del que se habla en la última jornada de la obra de Cervantes no tiene nada que ver con los numantinos muertos precedentemente, ya que no hay ningún cuerpo en vida que pueda realmente celebrar la victoriosa decisión del joven Variato. En cambio, su heroísmo será fructuoso para los herederos del mañana, a saber, los españoles del imperio de Felipe II, quien, echando una mirada atrás, se prestarán a salvaguardar el recuerdo de quien dejó una huella tan marcada a través de su muerte: «Debajo de este imperio tan dichoso / serán a una corona reducidos / por bien universal y tu reposo / tus reinos hasta entonces divididos» (vv. 513-516).

En fin, lo que se traduce en una desdichada fama o gloria para Escipión con respecto a la conquista infructuosa de Numancia, se convierte —simultáneamente— en un triunfante éxito para todos aquellos numantinos que, por el contrario, encuentran la salvación y la paz eterna en la muerte, empezando a construir la memoria histórica de un sentimiento de fraternidad, patriotismo, sacrificio y esperanza.

Todas estas emociones encontrarán su máxima expresión en los ejemplos presentados en el siguiente capítulo, los cuales pueden considerarse e interpretarse como el resultado de la fusión entre dos elementos que, a pesar de representar una suerte de oxímoron, caminan de la mano a lo largo de los numerosos episodios dramáticos que caracterizan la obra cervantina: el amor y el horror.

### **3.5. DEL AMOR AL HORROR: ALGUNOS EJEMPLOS**

Al igual que en el capítulo anterior dedicado al análisis de la obra *Los tratos de Argel*, en este apartado intentaré analizar una serie de episodios numantinos en los que la cuestión del horror en escena emerge con considerable intensidad y evidencia. Me parece muy importante precisar que el tipo de horror al que me refiero no alude inequívocamente a su manifestación más explícita, que quizá podría identificarse e interpretarse con la aparición de sangre o de unos cadáveres sobre la escena. El horror que se abordará en los siguientes ejemplos implicará más conjeturas, temas y cuestiones que no siempre tendrán que ver con la sangre en el sentido etimológico del término: estarán en juego las emociones de

madres, padres, hijos y jóvenes parejas de enamorados, así como la desesperada y sufrida situación causada por la hambruna, la cual —poco a poco— lleva al pueblo numantino a su muerte.

Así que toda esta combinación de elementos contribuye a que cada episodio sea tan rico en dolor y tormento y, pese a que tal vez sería apropiado citar más de tres ejemplos, he preferido centrarme únicamente en los tres episodios que más se acercan al objetivo de este análisis y en los que el tema del horror —así como el de la violencia— se presenta y desarrolla según una manera diferente, aunque igualmente conmovedora en todos los tres casos.

El primer episodio que voy a presentar pertenece a la tercera jornada de la obra y refleja la desesperación de una madre frente a la imposibilidad de salvar a sus hijos debido a las terribles condiciones humanas a las que estaban expuestos los numantinos. Me parece muy importante subrayar una vez más la atención que Cervantes solía poner en las acotaciones antecedentes a los diálogos de los personajes, donde el poeta recogía todas aquellas descripciones relevantes para que el público entendiera mejor la puesta en escena de la acción dramática de la pieza. Tales acotaciones, de hecho, además de introducir a los personajes en un determinado espacio y tiempo dramático, encierran en su interior información adicional o explicaciones que no suelen especificarse en los versos de la obra. En la acotación que presenta dicho episodio, aparece lo siguiente: «Sale UNA MUJER con una criatura en los brazos y otra de la mano» (v. 1687). A saber, Cervantes introduce al lector los personajes que van a protagonizar este momento:

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 parecer  
de dura hambre rabiosa?

Con poco pan que me deis,  
madre, no os pediré más.

MADRE: Hijo, ¡qué pena me das!

HIJO: Pues ¿que, madre, no queréis?

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

HIJO: Bien podréis, madre, comprarlo;  
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, solo venida  
para causarme la muerte!  
HIJO: ¡Madre mía, que me fino!  
Agüjemos a do vamos,  
que parece que alargamos  
el hambre con el camino.  
MADRE: Hijo, cerca está la plaza,  
adonde echaremos luego  
en mitad del vivo fuego  
el peso que te embaraza.  
(vv. 1688-1731)

El lance supone una escena protagonizada por una familia en la que aparece una mujer con dos niños: uno en los brazos —lo cual sugiere la figura de un bebé— y otro de la mano, es decir, un niño mayor. La madre y el primogénito dialogan entre sí y por medio de sus palabras emerge la desesperada situación en la que se encuentran. Como ya se ha explicado en los capítulos anteriores, una característica clave de esta pieza consiste en la introducción por parte de Cervantes del personaje colectivo, el cual experimenta hechos y emociones de la misma manera<sup>24</sup>. De este modo, lo que sufren los tres es algo que concierne, en paralelo, a todos los habitantes de la ciudad de Numancia. Una vez más, el poeta proyecta

---

<sup>24</sup> Para este tema, véanse Endress, «El fenómeno de lo colectivo en La Numancia de Cervantes», (2014).

toda una serie de sentimientos compartidos por ese personaje colectivo (es decir, el pueblo numantino) vertiéndolos sobre unos determinados individuos. Para decirlo en términos modernos y contemporáneos, es como si Cervantes hiciera un *zoom* sobre el personaje colectivo para intentar identificar y describir algunas de las situaciones más desesperadas y dolorosas que, en realidad, no son nada más y nada menos que la proyección análoga de lo que estaba ocurriendo en otros tantos contextos y lugares de la ciudad. Los numantinos, de hecho, sufrían una carestía cada vez más insostenible y esta condición aparece descrita en el texto como un verdadero peligro del que hombres, mujeres y niños no podían escapar ni salvarse. A saber, tarde o temprano el hambre se apoderaría de todos los cuerpos débiles y frágiles de los habitantes de Numancia, convirtiendo la ciudad en una terrible cuna de cadáveres desgastados hasta los huesos. Ante este terrible escenario apocalíptico, la única solución posible para el pueblo numantino consistía en la eliminación de todo rastro de su existencia mediante una muerte voluntaria y audaz, acordada en el seno de la ciudad.

De todos modos, lo que parece interesante en este episodio es una serie de analogías que se producen entre unos versos y que, en cierto modo, parecen remitir al monólogo de Aurelio presentado en la obra anterior, *Los tratos de Argel*. Quién sabe si se podría llegar a plantear la hipótesis de una suerte de reescritura de ciertos pasajes de la obra esclavista, aunque esto no se puede afirmar con seguridad. Lo cierto es que Cervantes parece crear una forma de paralelismo entre algunos episodios, reflejando emociones parecidas que se producen en contextos diferentes. En concreto, las similitudes entre los dos episodios en cuestión tienen que ver con la elección por parte del poeta de unos adjetivos con los que los personajes que intervienen en la escena van a definir y explicar al público la tragedia que gira alrededor de sus vidas. Para ello, intentaré resumir esta idea mediante una tabla en la que se comparan los versos de las dos obras cervantinas.

	<i>Los tratos de Argel</i>		<i>La Numancia</i>
Primera Jornada (escena n. 1, monólogo de Aurelio)	«¡Triste y miserable estado, triste esclavitud amarga, donde es la pena tan larga, cuan corto el bien y abreviado!» (vv. 1-4)	Tercera Jornada (escena n. 2, diálogo entre madre e hijo)	«¡Oh, duro vivir molesto! ¡Terrible y triste agonía!» (vv. 1688-1689)
	«[...] muerte creíble y palpable» (v. 14)		«¡Oh, guerra, solo venida para causarme la muerte!» (vv. 1722-1723)
	«¿No ves que el hilo se corta, de esa tu amorosa estambre, aquí con sed o con hambre, a la larga o a la corta?» (vv. 41-44)		«¡Oh, hambre terrible y fuerte, cómo me acabas la vida!» (vv. 1720-1721)

Ahora bien, aunque las circunstancias que sufren los personajes parecen diferentes en las dos obras, la forma en que ellos las viven es muy semejante. En ambos casos, la escena se abre con unos adjetivos que expresan fuertes sentimientos de dolor y sufrimiento. El vivir causa dolor y agonía, es algo que provoca amargura en los personajes implicados en el drama y este tipo de pena provoca también una sensación de impotencia en quien experimenta tales sensaciones, puesto que se habla de contextos de los que —por lo general— los personajes difícilmente pueden escapar. Digo por lo general porque, en realidad, el final de *Los tratos de Argel* prevé un cambio de rumbo y acaba con la sorprendente liberación de Aurelio del cautiverio junto con su amada Silvia. En *La Numancia*, en cambio, no hay final feliz: la destrucción es tan sangrienta que no va a quedar un solo cuerpo numantino con vida. Además, ambos personajes se refieren a una muerte muy arraigada que está a punto de llegar. En el primer episodio, la causa es la esclavitud; en el segundo, en cambio, la guerra. Por último, Cervantes proyecta en ambas escenas una condición de hambre insostenible, que debilita y aflige cada vez más a los protagonistas del drama.

Asimismo, otra analogía que se establece con *Los tratos de Argel* —aunque con un episodio diferente de la obra— tiene que ver con la venta de una familia cristiana por parte de unos moros. El patetismo que se refleja en el cautiverio de los niños aparece también, de forma paralela, en el episodio numantino. Es decir, las emociones experimentadas por las madres de los dos episodios son análogas: ambas sufren una sensación de abatimiento e impotencia hacia sus hijos, como si no pudieran salvarlos de una muerte injusta y dolorosa. La diferencia radica en que, en el caso de *Los tratos de Argel*, se hace referencia a una muerte espiritual, mientras que, en *La Numancia*, en cambio, a una muerte física. A continuación, otra tabla que compara los versos en cuestión.

	<i>Los tratos de Argel</i>		<i>La Numancia</i>
Segunda Jornada (escena n.1, mercado de Argel)	«De estos hijos tengo pena, que no sé por dónde han de ir.» (vv. 891-892)	Tercera Jornada (escena n. 2, diálogo entre madre e hijo)	«Hijo, ¡qué pena me das!» (v. 1698)

Más concretamente, en el episodio numantino esta sensación de impotencia se traduce en la incapacidad de la madre para alimentar a su hijo en el momento en que este va a pedirle ingenuamente un trozo de pan: una petición tan sencilla y natural se convierte en una petición mortificante para la mujer. Además, la inocencia del niño se vuelve aún más conmovedora cuando —para obtener un poco de comida— le propone a su madre proporcionar toda la ropa que, evidentemente, los tres estaban llevando a la hoguera de la plaza, donde acudían también todos los demás habitantes de la ciudad para quemar sus posesiones (vv. 1702-1707).

Otro aspecto igualmente interesante es la referencia más o menos explícita al canibalismo (Colombo, 2015:155). Más que interesante sería más bien sorprendente, puesto que Cervantes consigue que una escena caracterizada por un tal patetismo y sufrimiento resulte verdaderamente macabra a los ojos del público que, al oír las palabras de la madre, podría quizá extrañarse de tal elección estilística y argumentativa. El querer dramatizar una situación tan desesperada como la falta de víveres en la ciudad de Numancia conlleva —transversalmente— la realización de unas acciones que, en primera instancia, podrían resultar horribles y hasta incluso surreales para el espectador. El pecho de la madre, que tradicionalmente representa la fuente de nutrición fundamental cuando un niño llega al mundo, se convierte en este episodio en un símbolo infructuoso e inútil para la supervivencia del hijo, por lo cual la mujer se ve obligada a decirle: «¡Lleva la carne a pezados / y procura de hartarte / que no pueden más llevarte / mis flojos cansados brazos!» (vv. 1712-1715). Parafraseando esta afirmación, lo que le está diciendo la madre es que, como desgraciadamente no puede entregarle lo que el niño le pide, se lleve su sangre y su carne para satisfacer el hambre de la que el pequeñito sufre: una declaración indudablemente macabra, aunque perfectamente auténtica en su dramatismo.

Así que la comida representa un verdadero medio de salvación, ya que de ella depende la supervivencia de muchos numantinos. Y a partir de aquí se podría llegar a establecer un paralelismo incluso con el cristianismo. El cuerpo de Cristo, es decir, el pan consagrado por él mismo durante la Última Cena representa la salvación para toda la humanidad, al igual que el trozo de pan que el niño pide a la madre. Asimismo, otra analogía con la religión cristiana tiene que ver con la figura de la mujer que intenta desesperadamente salvar sus hijos. La afirmación: «¿No sientes que, a mi despecho / sacas ya del flaco pecho / por leche, la sangre pura?» (vv. 1709-1711) remite a la figura del Cristo pelícano, símbolo del cristianismo debido a que Cristo renunció a su vida para salvar la de sus hombres, a los que alimentó metafóricamente con su cuerpo y su sangre (Baras Escolá, 2015:1073)<sup>25</sup>. El pelícano es un animal que suele presionar la bolsa del pico contra su pecho para liberar todo el alimento necesario para sí mismo y sus criaturas. Esta imagen corresponde —paralelamente— a lo que normalmente una madre hace con respecto a sus hijos: de sus pechos, deja salir la leche necesaria para la supervivencia del bebé. Sin embargo, en el episodio numantino, la madre señala que, en lugar de la leche, lo único que podría salir de su cuerpo y que podría aliviar el hambre del joven y desesperado muchachillo es su propia sangre humana (vv. 1709-1711).

Asimismo, la escena parece anticipar una secuencia más tardía en la que van a aparecer tres figuras alegóricas que conversan entre sí, comentando la trágica situación a la que se ve sometida la ciudad de Numancia. Más específicamente, la referencia es a Guerra, Enfermedad y Hambre: tres condiciones vitales que forman plenamente parte de los versos en cuestión. Dicho de otro modo, la escena analizada

---

<sup>25</sup> Véanse Baras Escolá, ed., «Tragedia de Numancia», Cervantes, *Comedias y tragedias* (2015).

en este ejemplo podría interpretarse de la siguiente manera: en medio de una terrible situación de guerra y violencia, en la que la gente no puede sobrevivir debido a una serie de enfermedades provocadas —a su vez— por una extenuante carestía, la única salida y solución posible para el pueblo de Numancia se traduce en su muerte y desaparición.

En fin, el dramatismo que Cervantes trata de transmitir a través de este ejemplo afecta principalmente a la figura materna, cuya tarea debería estar encaminada a velar por el bienestar de sus hijos, aunque en este caso ocurre todo lo contrario, a saber, ella no puede ocuparse de sus niños, ni siquiera de sí misma y, para intentar ocultar su impotencia y mortificación, encuentra en la muerte un motivo de alivio. La mujer es una madre desdichada, cuya única solución para que sus hijos dejen de sufrir es concederles, a través de sus muertes, la salvación y la paz eterna.

El segundo episodio que me gustaría presentar y analizar remite a la cuarta jornada de la pieza y tiene que ver con un sincero gesto de amor que acaba por convertirse en una dolorosa e inesperada muerte. El pasaje está protagonizado por una joven pareja de enamorados: Marandro y Lira, ambos ciudadanos de Numancia. El asunto que Cervantes desarrolla en estos versos pertenece a la esfera de lo privado, aunque los dos personajes sufren, en realidad, una condición compartida por todo el pueblo numantino: la carestía y, por consiguiente, una desdichada muerte causada por la falta de víveres y por las enfermedades derivadas de la hambruna. El acto de amor que Marandro cumple por Lira será el preámbulo de toda una serie de tragedias que se sucederán a lo largo del texto y que encontrarán el auge del dolor con la voluntad suicida de la propia Lira:

LIRA: ¿Qué es esto que ven mis ojos?

MARANDRO: Lo que presto no verán,  
según la priesa se dan  
de acabarme mis enojos.

Ves aquí, Lira, cumplida  
mi palabra y mis porfías  
de que tú no morirías  
mientras yo tuviese vida.

Y aun podré mejor decir  
que presto vendrás a ver  
que a ti sobraré el comer  
y a mí faltará el vivir.

LIRA: ¿Qué dices, Marandro amado?

MARANDRO: Lira, que acortes la hambre  
entretanto que la estambre  
de mi vida corta el hado;

pero mi sangre, vertida  
y con este pan mezclada,  
te ha de dar, mi dulce amada,  
triste y amarga comida.

Ves aquí el pan que guardaban  
ochenta mil enemigos,  
que cuesta de dos amigos  
las vidas que más amaban.

Y porque lo entiendas cierto  
y cuánto tu amor merezco,  
ya yo, señora, parezco  
y Leoncio ya está muerto.

Mi voluntad sana y justa  
recíbela con amor,  
que es la comida mejor  
y de que el alma más gusta.

Y pues en tormenta y calma  
siempre has sido mi señora,  
recibe este cuerpo ahora  
como recibiste el alma.

LIRA: Marandro, dulce bien mío,  
¿qué sentís o qué tenéis?

¿Cómo tan presto perdéis  
vuestro acostumbrado brío?

Mas ¡ay, triste sin ventura,  
que ya está muerto mi esposo!

¡Oh, caso el más lastimoso  
que se vio en la desventura,  
que os hizo, dulce amado,  
con valor tan excelente,

enamorado valiente  
y soldado desdichado!

Hicistes una salida,  
esposo mío, de suerte  
que por excusar mi muerte  
me habéis quitado la vida.

¡Oh, pan, de la sangre lleno  
que por mí se derramó,

no te tengo en cuenta yo  
de pan, sino de veneno!;  
¡no te llegaré a mi boca  
por poderme sustentar,  
si no es para besar  
esta sangre que te toca!  
(vv. 1828-1887)

El trágico fallecimiento de Marandro ante los ojos de su amada Lira refleja la consecuencia de una decisión que el joven había tomado hacia la mujer durante la tercera jornada de la pieza. Es decir, el joven Marandro, al ver a su enamorada cada vez más débil e indefensa, prometió a su amada organizar un asalto al campamento romano para robar unos trozos de pan con los que alimentarla. El problema consistía en que la acción planeada por Marandro suponía una misión suicida de la que, con toda probabilidad, el joven no habría salido con vida y, por consiguiente, su intento habría sido totalmente infructuoso, ya que no habría podido alcanzar a Lira para entregarle el deseado pan que le había prometido. Quien intenta disuadirle de esta empresa imposible es la misma Lira, quien suplica a su enamorado que no vaya tan lejos hasta el punto de arriesgar su propia vida. A pesar de las incesantes súplicas de la mujer, Marandro decide poner en peligro su vida por un verdadero gesto de amor, organizando un arriesgado asalto al campamento de Escipión. Sin embargo, el joven no se lanza solo en esta aventura: quien le acompaña, de hecho, es su amigo Leoncio que —a pesar de que al principio consideraba la relación amorosa entre los dos jóvenes insignificante e inoportuna en el medio de una tragedia tan dolorosa como la que estaba ocurriendo en Numancia— muy pronto se da cuenta del sincero enamoramiento que Marandro siente por ella y, sorprendido, decide acompañarle en esta empresa. La estructura que emerge de este episodio remite a la forma de un círculo: si en un primer momento es Lira quien intenta desesperadamente impedir que Marandro emprenda una misión tan peligrosa y arriesgada, ahora es el propio Marandro quien quiere persuadir a su amigo, intentando salvarle la vida. Sin embargo, cada tipo de esfuerzo es inútil, ya que todo este conjunto de recomendaciones no conduce a la salvación de ninguno de ellos; en cambio, el asalto numantino conducirá a la muerte de los tres, aunque en momentos diferentes. Los dos muchachos, entonces, acaban por emprender juntos la inminente desventura. Lo que pasa es que, durante la incursión, Leoncio fallece en el campamento romano, mientras que Marandro sobrevive temporalmente, justo el tiempo suficiente para regresar a la ciudad de Numancia y entregar a Lira unos trozos de pan conquistados y arrebatados al enemigo.

Los versos de este segundo ejemplo se refieren precisamente al momento en que Marandro aparece herido y moribundo ante los ojos de su amada tras regresar del campamento romano. El hombre entrega a la mujer el pan manchado con su propia sangre, valorándolo como una comida «triste y amarga» (v. 1847). Al ofrecerlo a Lira, Marandro explica que aquel pan conquistado corresponde al fruto de una

victoria arrancada a ochenta mil enemigos y que costó la vida a Leoncio, quien murió en el asalto y no pudo regresar a la ciudad numantina junto con él (vv. 1848-1855). Derrumbado en el suelo a causa de las heridas mortales infligidas por los romanos, Lira le estrecha en sus regazos pronunciando un discurso muy conmovedor. La muerte de Marandro queda atestiguada por la acotación de Cervantes, quien expresa lo siguiente: «*Cáese muerto y cógele en las faldas LIRA*» (v. 1863).

A pesar de que Lira agradece el gesto amoroso llevado a cabo por Marandro, la mujer le reprocha haber perdido la cordura hasta el punto de realizar una acción tan arriesgada que acabó arrancándole para siempre de su breve y triste vida. Marandro aparece descrito por Lira como su «dulce amado» (v. 1872), un «enamorado valiente» (v. 1874) y un «soldado desdichado» (v. 1875). Los tres adjetivos empleados por la joven mujer denotan los rasgos de la personalidad de Marandro: se trata de un hombre dulce y valiente y, al mismo tiempo, de un soldado desdichado que —para llevar a cabo su misión y no traicionar su promesa hacia Lira— pierde la vida en el medio de una incursión. Ese pan conquistado con sangre y sudor por el joven hombre y que debería haber representado la salvación para su enamorada, se convierte en un veneno que la mujer no acepta comer y que, por el contrario, rechaza con aflicción y amargura.

También en este episodio el tema de la religión y, más concretamente, su relación con el cristianismo y la figura de Cristo se repite con claridad y evidencia. El pan que Marandro consiguió arrebatarse al enemigo y mezclado con la sangre derramada por el propio joven debido a las heridas infligidas en su cuerpo, es un claro ejemplo que remite al sacrificio de Jesús y, en particular, a la consagración del pan y del vino durante el episodio de la Última Cena (Romagnoli, 2016:12). Dicho de otro modo, el pan que Jesús bendice remite a su cuerpo, aquel cuerpo que Él inmoló para salvar a la humanidad entera. Del mismo modo, el vino —tras su bendición— se transforma en la sangre derramada por su sacrificio en la cruz. En la obra, los símbolos cristianos del pan y de la sangre se encuentran simultáneamente, como si representaran una sola cosa, ya que están mezclados entre sí. En otras palabras, tanto Jesús como Marandro inmolaron sus vidas para salvar las de otras personas, aunque de manera muy distinta.

Asimismo, si la muerte de Marandro ya parece representar el apogeo de la tragedia de Lira, la desesperación de la mujer crece aún más con la consecuente muerte de su hermano, quien —como hizo precedentemente Lira frente a Marandro— decide renunciar al trozo de pan ensangrentado para salvar a su hermana, falleciendo de penuria ante sus ojos. Como consecuencia de toda esta serie de muertes repentinas, Lira toma la decisión de suicidarse, pidiendo a un soldado que la mate inmediatamente, ya que no tiene ninguna razón para seguir viviendo: «Deja vivir a quien la vida agrada / y quítame la mía, que me enfada» (vv. 1942-1943).

En conclusión, puede decirse que el episodio relatado en este segundo ejemplo, además de atestiguar los temas de la violencia física y del horror —los cuales encuentran su máxima expresión en la desafortunada muerte de Marandro— refleje también la manifestación de una violencia emocional que



aflige el corazón y el alma de Lira, la cual se ve forzada a abrazar a quien con valentía se atrevió a realizar un gesto tan heroico como, al mismo tiempo, doloroso. A saber, lo que Cervantes presenta en la obra es un heroísmo atenuado, cuyo objetivo no consiste en la salvación física de Lira, porque si fuera de esta manera, ella habría aceptado comerse los trozos de pan traídos por Marandro. En cambio, lo que el poeta intenta salvar es el amor entre los dos protagonistas del episodio que, a pesar de la muerte física y corporal, nunca acabará por desvanecerse o perderse.

Quisiera concluir este análisis con otro episodio extraído de la cuarta y última jornada de la obra cervantina. Lo que Cervantes escenifica es la matanza de la familia de Teógenes, la cual se produce a manos del mismo hombre. Se vuelve una vez más a un trasfondo familiar en el que el líder numantino, Teógenes, aparece en escena junto con su mujer y sus hijos. Lo que se aprecia en esta secuencia es una forma de horror que atraviesa, cruza y crece cada vez más a lo largo del texto. Es interesante observar cómo, detrás de unas cuestiones políticas y relacionadas con el constante conflicto entre las dos ciudades, Cervantes refleje con fidelidad las emociones de los personajes implicados en el drama, otorgándoles una función muy importante: a través del poder de la palabra, los personajes adquieren una condición humana que lleva al espectador a conmoverse y a compadecerse de ellos. Y precisamente por esta razón, en el presente episodio el horror no se centra tanto en la muerte de la familia por parte de Teógenes, por muy violenta que sea, sino en las emociones preparatorias a tal tragedia, las cuales contribuyen a aportar mayor dramatismo al pasaje, convirtiéndolo en uno de los episodios más emblemáticos de la obra:

TEÓGENES: Cuando el paterno amor no me detiene  
de ejecutar la furia de mi intento,  
considerad, mis hijos, cuál me tiene  
el celo de mi honroso pensamiento.  
Terrible es el dolor que se previene  
con acabar la vida en fin violento,  
y más el mío, pues al hado plugo  
que yo sea de vosotros cruel verdugo.  
No quedaréis, ¡oh, hijos de mi alma!,  
esclavos, ni el romano poderío  
llevará de vosotros triunfo o palma,  
por más que a sujetarnos alce el brío;  
el camino, más llano que la palma,  
de nuestra libertad el cielo pío  
nos ofrece, y nos muestra y nos advierte  
que solo está en las manos de la muerte.  
Ni vos, dulce consorte amada mía,

os veréis en peligro que romanos  
pongan en vuestro pecho y gallardía  
los vanos ojos y las torpes manos;  
mi espada os sacará de esta agonía  
y hará que sus intentos salgan vanos,  
pues, por más que cudicia los atiza,  
triunfarán de Numancia en la ceniza.  
Yo soy, consorte amada, el que primero  
di el parecer que todos pereciésemos,  
antes que al insufrible desafuero  
del romano poder sujetos fuésemos,  
y en el morir no pienso ser postrero  
ni lo serán mis hijos.

MUJER: Si pudiésemos  
escaparnos, señor, por otra vía,  
el cielo sabe si me holgaría.

Mas pues no puede ser, según yo veo,  
Y está ya mi muerte tan cercana,  
lleva de nuestras vidas tú el trofeo,  
y no la espada pérfida romana.

Mas pues que he de morir, morir deseo  
en el sagrado templo de Diana;  
allá nos lleva, buen señor, y luego  
entréganos al hierro, al lazo y fuego.

TEÓGENES: Así se haga, y no nos detengamos,  
que ya a morir me incita el triste hado.

HIJO: Madre, ¿por qué lloráis? ¿Adónde vamos?  
Teneos, que andar no puedo de cansado;  
mejor será, mi madre, que comamos,  
que el hambre me tiene fatigado.

MADRE: Ven en mis brazos, hijo de mi vida,  
do te daré la muerte por comida.

(vv. 2068-2115)

En primer lugar, el texto encierra un discurso que el numantino Teógenes, líder de la ciudad de Numancia, dirige a su familia: la primera parte se refiere a sus niños; la segunda, en cambio, a su mujer. Es muy importante fijarse en las palabras empleadas por Cervantes y que caracterizan este primer parlamento. En su discurso, Teógenes hace alusión a un «amor paterno» (v. 2068), es decir, un tipo de

amor que le lleva a realizar un acto que —a pesar de la violencia de su ejecución— representa la salvación y la liberación de su familia: la matanza. Los sentimientos expresados por el hombre se caracterizan por un tipo de dolor que impresiona y emociona al lector de forma honesta y genuina. Lo que Teógenes intenta explicar a sus hijos y —transversalmente— al lector, es que la matanza de su familia consistía, en realidad, en un verdadero gesto de amor. Parece, pues, tratarse de un discurso preparatorio en el que Teógenes intenta explicar a sus interlocutores el por qué llega a realizar un acto tan atroz, justificando sus acciones y valiéndose de sus sentimientos para captar la magnanimidad del público. En otras palabras, quitar la vida a sus hijos significaba no permitir que se convirtieran en esclavos de los romanos y, del mismo modo, no permitir que el pueblo romano ejerciera su dominio sobre la ciudad de Numancia. A continuación, Teógenes pasa a dialogar con su mujer, hacia la cual promete que será él mismo, con su espada, quien impedirá que los romanos conquisten y esclavicen a su familia.

Es muy interesante observar también cómo los discursos de los personajes que intervienen en el episodio se dirigen siempre hacia el futuro. Teógenes está afirmando que no quedará nada dentro de las murallas: es decir, Numancia se convertirá muy pronto en una ciudad fantasma, poblada únicamente por las cenizas procedentes de los restos de sus habitantes. Esta predicción, de hecho, se corresponde con la realidad, ya que al final de la obra los romanos no podrán celebrar ninguna victoria sobre la ciudad y los numantinos, puesto que no quedará nada y nadie en el interior de Numancia.

Inmediatamente tras el discurso de Teógenes, aparece la intervención de la mujer, la cual reconoce que no hay otra manera de sobrevivir frente a tanta tragedia y desgracia. Por eso le pide al hombre que haga de su vida y de la de sus hijos un trofeo personal. Entre líneas se desprende que la esclavitud romana está considerada un mal aún más doloroso que la propia muerte, y lo único que la mujer pide a su marido es que la libere de esta pesadumbre. Sin embargo, aún más trágica es la última petición que la mujer expresa antes de entregarse a la muerte: ella quiere que Teógenes ejerce sus matanzas en el sacro templo de Diana, es decir, la diosa protectora de las mujeres.

En fin, a cerrar el episodio es uno de los dos hijos de Teógenes, que —en su ingenuidad— ignora lo que está a punto de ocurrir y llega a plantear a su madre la razón por la que está derramando tantas lágrimas. La lágrima representa la cumbre del dolor y de la desesperación de una madre que se da cuenta de que no puede garantizar protección a sus hijos. Lo que convierte el episodio en algo aún más patético y conmovedor es la sensibilidad del niño quien sugiere a la mujer de buscar un poco de comida para conseguir mantenerse en pie. Si la inocencia del niño ya es conmovedora y dramática en sí misma, la respuesta final de la madre es tanto angustiante como dolorosa, puesto que lo único que puede proporcionarle la mujer es la muerte.

En el texto, el momento preciso en el que Teógenes logra matar a su familia no se describe de manera explícita, pero hay una acotación que da fe y prueba de su fallecimiento: «*Vase; y sale TEÓGENES con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos*» (v. 2140). A través de esta intervención y a partir de los

versos que les siguen, se desprende que el hombre logró matar a su familia con sus espadas, las cuales resultan llenas de sangre humana, imagen que simboliza y atestigua el terrible asesinato.

La sangre que gotea sobre sus manos testimonia una escena cruda y violenta, que —sumada a la emoción y al patetismo que caracterizan el episodio— hacen de esta pasaje una fiel representación de uno de los momentos más angustiosos del martirio numantino, el cual acaba con el mismo suicidio de Teógenes quien, después de implorar a sus soldados de matarle («Haced ya de mi vida sacrificio» v. 2161), decide suicidarse junto con un numantino en la plaza de la ciudad, ante la hoguera que recogía las cenizas de sus habitantes (vv. 2176-2183).

En fin, este último episodio presenta ciertas similitudes con el primero, ya que ambos proyectan entre líneas unos contextos familiares en los que las emociones de los padres envueltos en el drama se parecen mucho. El segundo, en cambio, se centra más en el heroísmo llevado a cabo por una joven pareja de enamorados, en la que el hombre está dispuesto a hacer cualquier cosa para no llegar a ver sufrir a su mujer, lo que convierte la escena en un episodio que encierra en su interior rasgos y elementos pertenecientes al género novelesco. Entonces, el amor que recorre los tres ejemplos, aunque bajo diferentes matices y facetas, se convierte en una suerte de infierno sobre el que domina con cierta insistencia una forma de horror que se cierne sin piedad sobre los personajes envueltos en la tragedia. Esto hace que se las tres escenas encierren una violencia que hace brotar con brutalidad unos sentimientos de impotencia y mortificación causados, a su vez, por una serie de circunstancias humanas particularmente angustiosas y que ponen a dura prueba la valentía del pueblo numantino. Y a dar testimonio de todo esto serán una serie de figuras alegóricas que se analizarán con más detalle en el capítulo siguiente.

### **3.6. DIÁLOGO ENTRE FIGURAS ALEGÓRICAS: TESTIMONIO Y REFLEJO DEL HORROR**

A lo largo de este capítulo se analizará la función de las figuras alegóricas que aparecen en la obra, con especial referencia a la manera en qué dichos personajes van a testimoniar la violencia que ocurre al interior de las murallas de la ciudad numantina, observando hasta incluso el modo en que llegan a simbolizar el horror al que recurre Cervantes en el desarrollo de los eventos de la pieza dramática.

En total aparecen seis alegorías, cada una con funciones y conjeturas diferentes. Durante la primera jornada se asiste a una conversación entre España y el río Duero. En la cuarta jornada, en cambio, se escenifica ante todo al diálogo entre Guerra, Enfermedad y Hambre y, enseguida, el monólogo de Fama, que —formando parte de la última escena— va a cerrar la obra cervantina.

En comparación con las figuras morales presentadas y analizadas en *Los tratos de Argel* (Ocasión y Necesidad, ver cap. 2), las alegorías se diferencian por la sencilla razón de que no representan una novedad

cervantina, ya que existen desde el teatro medieval y solían ser empleadas incluso en las piezas religiosas (Andrés, 1998:546-547). De todos modos, veámoslas con más detalle.

Desde el principio, en la primera jornada y, más precisamente, en la segunda escena de esta, se produce un diálogo entre dos entidades: España y Duero. Además, este último se ve acompañado de unos riachuelos. Antes de que aparezca el Duero, España lamenta la terrible situación que se da en el interior de la ciudad de Numancia y realiza una suerte de monólogo en el que demuestra poseer una buena memoria histórica que le permite recordar todas las veces que su territorio había sido invadido y dañado por causas de guerras o invasiones:

A mil tiranos mil riquezas diste;  
a fenices y griegos, entregados  
mis reinos fueron, porque tú has querido  
o porque mi maldad lo ha merecido.  
(vv. 365-368)

Y es precisamente por este pasado doloroso que, al principio de su discurso, se presenta al público a través de la exclamación: «Soy la sola desdichada España» (v. 360). Todo lo que España reclama y desea es la libertad y la paz en sus territorios, ya que se siente muy cansada por continuar a ser objeto de continuas destrucciones y conflictos:

¿Será posible que contino sea  
esclava de naciones extranjeras  
y que un pequeño tiempo yo no vea  
de libertad, tendidas mis banderas?  
(vv. 369-372)

En algún momento, España va a hablar de los romanos y, en concreto, de su falta de voluntad para entrar físicamente en la ciudad numantina y conquistarla de manera subversiva con todo su ejército. Por ello, España les pone la etiqueta de «tímidos» (v. 393), reconociendo —por el contrario— en el pueblo numantino un grupo de habitantes «valientes» (v. 396). De hecho, el plan de Escipión consistía en hacer que los numantinos muriesen de hambruna, ya que no estaba dispuesto a derramar ni una gota de sangre y, por consiguiente, a poner sus soldados en peligro:

Estos tan muchos tímidos romanos,  
que buscan de vencer cien mil caminos,  
rehúyen de venir más a las manos

con los pocos valientes numantinos.  
(vv. 393-396)

Entre líneas, España explica más detalladamente el plan de Escipión, revelando al espectador que los romanos habían rodeado los numantinos impidiéndoles, de este modo, la huida. Asimismo, la «diligencia extraña» (v. 404) a la que hace referencia en sus versos, denota la astucia y el ingenio del general romano a la hora de idear un plan que salvaguardara a sus hombres, y que, al mismo tiempo, pusiera en peligro a los «tristes numantinos» (v. 410), encerrándolos físicamente en una situación extremadamente dramática y extenuante, la cual —tarde o temprano— los habría llevado a la desesperación. En tal contexto, al pueblo numantino le quedaban únicamente dos opciones: la guerra o, por el contrario, la muerte (v. 416). Al considerar los dramáticos acontecimientos analizados hasta ahora, se ha demostrado que, en realidad, los numantinos eligieron ambas opciones. Sin embargo, tras el rechazo de Escipión ante la posibilidad de conducir un duelo físico, la solución definitiva adoptada por los habitantes de Numancia consistió en el suicidio colectivo y en la quema de todo tipo de bienes materiales mediante una hoguera encendida en la plaza principal:

Mas, ¡ay!, que el enemigo la ha cercado,  
no solo con las armas contrapuestas  
al flaco muro suyo, mas ha obrado  
con diligencia extraña y manos prestas:  
que un foso, por la margen trincheado,  
rodea la ciudad por llano y cuevas;  
sola la parte por do el rio se extiende  
de este ardid nunca visto se defiende.  
Ansí, están encogidos y encerrados  
los tristes numantinos en sus muros;  
ni ellos pueden salir ni ser entrados,  
y están de los asaltos bien seguros.  
Pero en solo mirar que están privados  
de ejercitar sus fuertes brazos duros,  
con horrendos acentos y feroces  
la guerra piden o la muerte a voces.  
(vv. 402-416)

Sin embargo, según las palabras de España, hay una parte de la ciudad que sería capaz de acudir en ayuda del pueblo numantino. Y es precisamente a partir de esta declaración que Cervantes presenta la

escenificación de otra figura alegórica, es decir, el Duero. Al invocar al «Duero gentil» (v. 425), España pide desesperadamente que sus lamentos sean escuchados con atención, para encontrar una solución que no lleve a la ruina de sus territorios. De este modo, lo que España desea para el Duero es que en sus aguas se reflejen imágenes triunfantes y pacíficas en lugar de imágenes de guerra y destrucción:

Duero gentil, que con torcidas vueltas  
humedeces gran parte de mi seno,  
así en tus aguas siempre veas envueltas  
arenas de oro, cual el Tajo ameno,  
y así las ninfas fugitivas sueltas,  
de que está el verde prado y bosque lleno,  
vengan humildes a tus aguas claras  
y en prestarte favor no sean avaras,  
que prestes a mis ásperos lamentos  
atento oído o que a escucharlos vengas;  
y aunque dejes un rato tus contentos,  
suplícote que en nada te detengas.  
(vv. 425-436)

Asimismo, me parece muy interesante detenerme en cómo Cervantes piensa escenificar estas alegorías. Para entender cómo solía representarse todo esto ante el espectador, vuelven a cobrar una importancia fundamental las acotaciones con las que el poeta abre las escenas de la obra. La figura alegórica protagonizada por España aparece descrita de la siguiente manera: «*Sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa ESPAÑA, y dice [...]*» (v. 352). De la siguiente acotación se desprende, ante todo, que España estaba pensada para que fuera representada por una mujer. Además, la descripción «coronada con unas torres» parece remitir a la imagen de la corona de una reina, por lo cual dicha alegoría podría verse e interpretarse de esta manera. Ahora queda explicar a lo que Cervantes aludía con la expresión «trae un castillo en la mano». Ese «castillo» podría tratarse de un claro ejemplo de metonimia con el que Cervantes identifica al reino de Castilla, a los Reyes Católicos y, sobre todo, a Isabel de Castilla (Andrés, 1998:550). Dicho de otro modo, España se presentaría ante el público como una majestuosa y poderosa reina que se encuentra gobernando y vigilando cuidadosamente sobre el reino de Castilla.

El Duero, en cambio, desde su primera aparición se presenta ejerciendo una doble función: la de padre y, al mismo tiempo, la de hijo. De hecho, si por un lado representa el padre de sus riachuelos —los cuales van a representar metafóricamente a sus hijos—, por otro lado, es él mismo hijo de España, ya que se refiere a ella con la expresión «Madre y querida España» (v. 441). A pesar de la majestuosidad con la

que Cervantes presenta España al público, el Duero —en su sencillez— ejerce una función aún más importante, puesto que va a anticipar una profecía nefasta según la cual no habrá un final feliz para Numancia, ni siquiera para todos sus habitantes:

Madre y querida España, rato había  
que hirieron mis oídos tus querellas;  
y si en salir acá me detenía,  
fue por no poder dar remedio a ellas.  
El fatal, miserable y triste día,  
según el disponer de las estrellas,  
se llega de Numancia, y cierto temo  
que no hay dar medio a su dolor extremo.  
(vv. 441-448)

De las palabras del Duero está claro, por tanto, que no hay remedio para que Numancia deje de sufrir tan dolorosamente. Sin embargo, tras anunciarle el triste y doloroso destino de la ciudad numantina, el río interviene con unas palabras que parecen encerrar en su interior una gloriosa esperanza: los que ahora se encuentran abatiendo el «fértil suelo» (v. 466) de España, serán «oprimidos» (v. 471) en futuro. Dicho de otro modo, parece casi que el ataque romano ejerce una suerte de bumerán: todas las crueldades cometidas contra el pueblo de Numancia, un día serán reivindicadas por los herederos de esta ciudad. De este modo, el Duero va a anunciar y predecir un futuro glorioso en un presente desdichado y maldito. También es muy interesante la referencia a Proteo, una divinidad marina conocida por su capacidad de metamorfosearse. De hecho, según la mitología griega, Proteo podía predecir el futuro a través de las profundidades de sus aguas (De Armas, 2003:124). De igual manera, Cervantes realiza una analogía relacionada con el Duero: de la misma manera que Proteo, la alegoría se ve capaz de predecir el futuro de la ciudad de Numancia por medio de sus aguas, las cuales fluyen sobre el terreno dolorido y sufriente de su madre, España:

Y puesto que el feroz romano tiende  
el paso agora por tu fértil suelo,  
y que te oprime aquí y allí te ofende  
con arrogante y ambicioso celo,  
tiempo vendrá, según que así lo entiende  
el saber que a Proteo ha dado al cielo,  
que esos romanos sean oprimidos  
por los que agora tienen abatidos.



Queda ahora la presentación de las alegorías que aparecen en la cuarta y última jornada de la pieza. Se trata de cuatro personajes muy diferentes entre sí, aunque a la larga todos conducen al mismo destino: la muerte de los numantinos y la celebración de su audacia. De todos modos, veámoslos más detalladamente presentándolos y analizándolos por separado según la escena en los que se ven introducidos por parte de Cervantes.

En primer lugar, en la segunda escena surgen tres figuras alegóricas que comentan el desastre que se está dando en Numancia. La referencia es a Guerra, Hambre y Enfermedad, es decir, tres condiciones humanas que representan y reflejan lo que está sufriendo el pueblo numantino en el interior de la ciudad. Una vez más me parece oportuno y necesario detenerme en la acotación que va a introducir esta escena, porque presenta al lector la manera en que los tres personajes aparecen ante el público. El episodio se abre con la siguiente didascalía:

*Sale una mujer armada con un escudo en el brazo izquierdo y una lancilla en la mano, que significa LA GUERRA; trae consigo a LA ENFERMEDAD, arrimada a una muleta y rodeada de paños la cabeza, con una máscara amarilla; y LA HAMBRE saldrá con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocací amarillo, y una máscara amarilla o descolorida. Pueden estas figuras hacellas hombres, pues llevan máscaras. (v. 1975)*

Mediante esta acotación, el poeta está dando claves muy detalladas para comprender mejor la aparición de dichas alegorías en escena, describiendo con nitidez incluso como tendrían que ir vestidos los actores. Cada una de las tres figuras mencionadas es diferente de la otra, aunque todas conducen al mismo destino: la muerte de los numantinos. La primera, es decir, Guerra, se ve protagonizada por una doncella que —según las palabras de Cervantes— tendría que aparecer ante el público con un escudo y una lancilla, dos elementos que remiten, sin ninguna duda, al combate y a la lucha. Guerra trae consigo otras dos figuras: Enfermedad y Hambre. Las dos salen al escenario con una máscara amarilla, por lo cual no se conoce con exactitud si los actores elegidos para su interpretación fueran hombres o mujeres, puesto que —como señala incluso el mismo Cervantes en la última frase de la acotación— llevando unas máscaras, dichas alegorías podrían estar protagonizadas por ambos sexos. La diferencia entre las dos tiene que ver con el vestuario que las caracterizan, puesto que, si Enfermedad aparece con una muleta y la cabeza rodeada de paños para mejor representar una condición de mala salud, Hambre queda con un desnudo de muerte y una ropa amarilla por encima.

Guerra, como se ha señalado poco antes, es la figura principal de las tres: en concreto, se trata de una figura capaz de llevar a ciudades y pueblos enteros —aunque inocentes— a la destrucción: «Soy la

poderosa Guerra» (v. 1992). Ella señala a sus compañeras que no hay manera para evitar el desastre al que se ve sometido la ciudad de Numancia:

La fuerza incontrastable de los hados,  
cuyos efectos nunca salen vanos,  
me fuerza a que de mí sean ayudados  
estos sagaces mïlites romanos:  
ellos será un tiempo levantados  
y abatidos también estos hispanos,  
pero tiempo vendrá en que yo me mude,  
y dañe al alto y al pequeño ayude.  
(vv. 1984-1991)

La referencia es a una «fuerza incontrastable de los hados» (v. 1984), la cual imposibilita a que los numantinos supervivan a la destrucción, ya que los nefastos agüeros llevados a cabo por Marquino en la segunda jornada de la obra declararon una sentencia de muerte de la que resultaba imposible sustraerse. Guerra se ve forzada, por consiguiente, a acudir en ayuda de los romanos, quienes —según lo que declaran las profecías realizadas hasta ahora— resultan ser los vencedores en el conflicto entre Roma-Numancia, abatiendo los numantinos y anticipando, sin embargo, que llegará el día en que las circunstancias se invertirán: los que acabarán por ser derrotados en el presente, serán llevados a una gloria eterna en el futuro.

Inmediatamente después aparece en escena Enfermedad, la cual afirma que su destrucción contra los numantinos habría sido particularmente provechosa si su compañera Hambre «no hubiera tomado con instancia / a su cargo de ser fiera homicida / de todos cuantos viven en Numancia» (vv 2001-2003). En su discurso hay una nota de sarcasmo y orgullo, además de vanidad. El poder de Enfermedad se ha visto de alguna manera frustrado y obstaculizado por la fuerza derivada de su amiga Hambre, la cual ha conducido al pueblo numantino a una terrible condición existencial.

Cervantes no atribuye mucha atención a esta figura alegórica y, de hecho, la considera de menor importancia en comparación con la que se ha presentado y analizado poco antes, es decir, Guerra. De hecho, Enfermedad se limita a ser testigo de lo que está ocurriendo al interior de la ciudad numantina y lo hace a través de las siguientes palabras: «en el morir han puesto su contento / y, por quitar el triunfo a los romanos / ellos mismos se matan con sus manos.» (vv. 2021-2023).

Llego finalmente a la presentación de la tercera alegoría relacionada con esta escena, y que ve la aparición de Hambre. Se trata de «un personaje que sirve para poner de manifiesto el lamentable final de los numantinos» (Andrés, 1998:552). Esta figura alegórica se encarga de describir con extrema sensibilidad y compasión lo que ocurre en la ciudad de Numancia:

[...] 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.  
[...] tal niños y mujeres delicadas  
huyendo las espadas homicidas  
andan de calle en calle —¡oh, hado insano!—,  
su cierta muerte dilatando en vano.  
(vv. 2028-2039)

Hambre presenta dos grupos diferentes de numantinos que —aunque actúan de manera distinta— corren la misma suerte: tarde o temprano, todos y sin distinción alguna se enfrentarán a la muerte. Entre líneas, hace referencia a unas damas que arrojan los «tiernos miembros» (v. 2030) en el fuego, hasta que se reduzcan completamente en ceniza. Estas jóvenes doncellas se ven descritas como unas mujeres valientes y poderosas, cuya voluntad no se deja compadecer por nada y nadie. El segundo grupo, en cambio, remite a unas mujeres que huyen con sus hijos de las «espadas homicidas» (v. 2037), a saber, de los que quieren asesinarlas para que Numancia quede sin habitantes, corriendo asustadas e intimidadas por la inminente muerte y tratando retrasarla lo más posible, aunque «en vano» (v. 2039), como afirma por su parte Hambre.

El comentario se hace aún más doloroso en el momento en que la alegoría comenta la matanza de una familia en la que un hombre, por medio de una espada, asesina a una mujer e inmediatamente después a su hijo, satisfecho por haber cumplido su misión:

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.  
(vv. 2040-2047)

Asimismo, muy interesante son los comentarios de la misma figura alegórica que —además de describir lo que ve con sus ojos— aporta su propio punto de vista al episodio, maravillándose y

empatizando con todo ese dolor: «¡oh, hado insano!» (v. 2038), «¡oh, nunca vista cosa!» (v. 2042), lo que denota su extrema impotencia y mortificación, hasta alcanzar el auge del horror y de la violencia en el momento en que afirma: «No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa / que de sangre y de muertos no esté llena» (vv. 2048-2049).

En fin, estos últimos versos anticipan lo que más tarde ocurrirá a Teógenes y a su familia, una escena en cierto modo análoga a la descrita anteriormente y perteneciente a la misma jornada. Hambre explica como el hombre asesinará con sus espadas a su mujer y a sus hijos y como después intentará suicidarse para no quedar en vida con todo aquel dolor provocado hacia su familia:

Venid: veréis que, en los amados cuellos  
de tiernos hijos y mujer querida,  
Teógenes afila y prueba en ellos  
de su espada el crüel corte homicida;  
y como ya, después de muertos ellos,  
estima en poco la cansada vida,  
buscando de morir un modo extraño  
que causó, con el suyo más de un daño.  
(vv. 2056-2062)

El último personaje alegórico que aparece en la obra se encuentra en la última escena de la cuarta jornada y está protagonizado por la Fama, la cual —a través de sus palabras— celebra con satisfacción y orgullo el valiente gesto de los numantinos:

Que yo, que soy la Fama pregonera,  
tendré cuidado [...]   
de publicar con lengua verdadera [...]   
el valor de Numancia único y solo.  
(vv. 2425-2433)

Según la mitología romana, la Fama simbolizaría la diosa de las voces. Al ser una divinidad femenina, la representación de dicha figura solía constituirse por una mujer caracterizada por alas de águila y acompañada por unos clarines (Andrés, 1998:553). Al considerar el texto cervantino, esta alegoría parece no tener patria; dicho de otro modo, no se alinea con una u otra facción. Se trata, entonces, de una figura alegórica neutral. Asimismo, lo que se aprecia de Fama es que —pese a que haga parte de la mitología romana— de su discurso emergen unas palabras llenas de admiración hacia los numantinos, a saber, los enemigos históricos de los romanos.

Al igual que el Duero, también Fama posee la capacidad de profetizar sobre el futuro: «Indicio ha dado esta no vista hazaña / del valor que en los siglos venideros / tendrán los hijos de la fuerte España / hijos de tales padres herederos» (vv. 2433-2436). Retomando las afirmaciones del río que aparece en la primera jornada de la pieza, Fama afirma que los herederos de Numancia gozarán de un futuro prodigioso y glorioso<sup>26</sup>.

En fin, las figuras alegóricas que recurren el texto cervantino de principio a fin llevan una función muy precisa: además de englobar unos conceptos —deducibles a partir de los mismos nombres con los que se presentan al público— describen y reflejan el horror que se produce en la ciudad de Numancia de forma muy sencilla, para que al espectador vea claramente el terrible desastre que afecta a los numantinos. Las escenas sangrientas y dolorosas descritas por Cervantes permiten que la desesperación y el dolor de los habitantes de Numancia afloren sin límites, de modo que el público participe al mismo drama, como si no hubiera distinción y lejanía entre actores y espectadores.

De forma similar, el siguiente capítulo abordará otro tipo de horror, aunque relacionado con un asunto diferente. En concreto, me centraré en los temas de la magia y del sacrificio, los cuales se revelarán muy pronto una de las causas principales que llevarán a la ciudad numantina a su definitiva destrucción y desaparición.

### **3.7. MAGIA: LA PROFECÍA DE LA SUPRESIÓN DE UN PUEBLO**

Por último, me gustaría centrarme en un tema que me parece muy llamativo a la hora de analizar *La Numancia* cervantina y que se identifica con el mundo del sobrenatural o, más simplemente, de la magia. Al igual que algunas figuras alegóricas (Duero y Fama), también la brujería posee la capacidad de profetizar unos finales dramáticos y relacionados con la destrucción del pueblo numantino. En concreto, esta temática se ve presentada por Cervantes en la segunda jornada de la obra. En diálogo con González, en este capítulo intentaré comentar el episodio relativo al sacrificio de Marquino (poderoso y famoso hechicero de la ciudad de Numancia), escena que al final acaba convirtiéndose en un momento de profundo horror y dramatismo<sup>27</sup>.

Un tipo de teatro que suele acercarse a unos asuntos pertenecientes al mundo mágico y supersticioso resulta particularmente atractivo a los ojos del público: la inclusión y la representación de dichas temáticas contribuye a que destaque de forma aún más evidente aquella espectacularidad propia de las obras cervantinas.

Recuerdo que *La Numancia* es una pieza que se sitúa en un momento histórico muy lejano con respecto al momento en que Cervantes escribe y representa realmente la obra. La acción dramática, de

---

<sup>26</sup> Con respecto a este asunto, véanse Peraita (1995).

<sup>27</sup> Para profundizar este tema, véanse la investigación de González (2006).

hecho, se desarrolla alrededor del año 133 a.C.; por dicha razón, la cultura (además de las creencias) a la que están expuestos tanto los romanos como los numantinos —la cual, aunque tratándose de facciones diferentes, es igual para las dos, en el sentido de que ambas facciones veneran los mismos dioses y divinidades— es ajena al cristianismo, religión que, por otra parte, caracteriza el público al que Cervantes dirige su obra.

De todas formas, en este momento me gustaría centrarme en concreto en el episodio cervantino objeto de análisis en este capítulo. En el medio del consejo de guerra instituido en la ciudad de Numancia, los embajadores numantinos deciden consultar «un agorero tan famoso» (v. 626), cuya descripción remite a la figura de Marquino. Lo que los habitantes de la ciudad esperan del hechicero es que pruebe mediante un ritual «si del dudoso cerco crüel do estamos oprimidos saldremos vencedores o vencidos» (vv. 630-632). Así que «los numantinos de la tragedia de Cervantes se sirven de la magia con fines meramente prolépticos y oraculares. En última instancia políticos. Solo quieren saber cuál será el final de su encerramiento» (Maestro, 2005:12). Por su parte, Marquino contesta con la siguiente afirmación: «no perderé las ocasiones / de mostrar de mi ciencia el poderío / yo sacaré del hondo centro oscuro / quien nos declare el bien o el mal futuro» (vv. 653-656). Asimismo, en relación con estos versos, Baras Escolá (2015:1034) aclara en su edición que la palabra «ciencia» que aparece entre líneas (v. 654) corresponde nada más y nada menos que a la magia. Acerca de esto, es oportuno especificar que a raíz de aquella época no había una clara distinción entre la magia y la ciencia, así que toda esa maraña de creencias, sacrificios y supersticiones de vario tipo se mezclaban continuamente entre sí. La diferencia terminológica y semántica que se establece entre los dos saberes se concretiza solamente a partir del Renacimiento, como consecuencia de los grandes descubrimientos científicos llevados a cabo por unas personalidades de renombre como atestiguan los nombres de Copérnico, Galileo o Newton, los cuales se oponen a una serie de creencias populares, convirtiendo la magia propiamente dicha en un elemento marginal, ligado a una cultura antigua, pagana y ajena al hombre (González, 2016:195). Así que en la época que sirve de trasfondo para que se desarrolle la siguiente obra cervantina, estos dos aspectos parecen conllevar las mismas conjeturas semánticas. En consecuencia, aquella diferencia entre los dos términos nunca existiría, puesto que ambos estaban concebidos de igual manera para explicar todo lo que solía girar alrededor del hombre y que este no podía explicarse racionalmente.

De todos modos, lo que me gustaría analizar es todo aquel tipo de escenificación que se produce a partir del v. 789. Para ello, me centraré sobre todo en las acotaciones que preceden la hechicería realizada por Marquino, donde se desprende muy claramente y con extrema evidencia la atención que Cervantes puso en la descripción de este episodio. Es precisamente por esta razón que empezaré el siguiente análisis fijándome en la acotación que precede el comienzo de esta escena. Entre líneas, Cervantes afirma:

*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 planta 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 cena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego SACERDOTES; y, dejando el uno el carnero de la mano, diga [...]. (v. 788)*

El poeta está dando las claves necesarias que servirán para comprender lo que ocurrirá más adelante en la pieza, describiendo hasta incluso los particulares. Ante todo, introduce al público los personajes que irán protagonizando el episodio en cuestión. De hecho, aparecen en escena unos sacerdotes y un paje, a saber, unas figuras religiosas. Todos traen unos objetos que llevan una función muy precisa: los que el poeta menciona son necesarios para que se realice aquel sacrificio que permitirá conocer el destino de la ciudad de Numancia. Los que aparecen entre líneas son un carnero coronado por unas plantas y unas flores que los dos sacerdotes llevan por los cuernos. A continuación, se citan también una toalla —traída por el paje— y algunas jarras: una está llena de agua y la otra, en cambio, de vino. Sucesivamente, se mencionan algunos platos de plata que contienen en su interior incienso, fuego y leña. Todo este conjunto de elementos tenía que ponerse sobre una mesa coronada con un tapete, para que el sacrificio resultara más atractivo.

Poco más tarde aparece otra acotación, la cual informa de lo siguiente: «*Rocían el fuego, y a la redonda, con el vino y luego ponen el incienso en el fuego, y dice [...]*» (v.827), expresión con la que se da comienzo al ritual.

Para llegar a representar de forma aún más evidente la espectacularidad escénica del episodio, Cervantes recurre también al empleo de unos efectos secundarios, como, por ejemplo, los sonidos. Por esta razón, a continuación, el poeta especifica: «*Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador*» (v. 842). Las palabras se pronuncian con la intención de invocar a Júpiter, divinidad romana identificable con el rey de todos los dioses. Lo que los sacerdotes ven, sin embargo, es el presagio de algo malo que está a punto de pasar: «¡Oh, qué señales en el aire veo / que amargo fin nos van pronosticando!» (vv. 847-848) y, poco después: «*Águilas, de gran mal anunciadoras*» (v. 858). Las águilas, de hecho, que solían representarse en los estandartes romanos, en este contexto aluden a la victoria romana, la cual supone, transversalmente, la derrota numantina. En cierto punto, sale del hueco del tablado un demonio y también este detalle está atestiguado por el poeta entre líneas:

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

Esto conduce a que uno de los dos sacerdotes afirme: «Mas ¿quién me ha arrebatado de las manos / la víctima? ¿Qué es esto, dioses santos? / ¿Qué prodigios son estos tan insanos?» (vv. 885-887).

Entonces, a partir de este momento se desprende que los agüeros son nefastos y, por consiguiente, esto lleva a que los numantinos se den cuenta del «fin amargo y miserable» (v. 898) que los espera.

Asimismo, lo interesante es que los personajes de la pieza se convierten, en determinados momentos, en espectadores de la misma. Marandro y Leoncio, de hecho, asisten al episodio al igual que el espectador, como si Cervantes quisiera, de alguna manera, que el público participara a la par que los otros actores-personajes. Más adelante, el poeta escribe:

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

Como se ve, Cervantes pone mucha atención también en el aspecto del vestuario, ya que en dicha acotación explica al público cómo tendrían que ir vestidas las figuras que aparecen en escena y, en este caso específico, la de Marquino. El hechicero llega al escenario con tres redomillas llenas de agua, necesarias para el ritual que el mismo Marquino tiene que organizar. Como explicará más adelante, cada una de ellas cuenta con características distintas: el agua negra es la que proviene del «estigio lago» (v. 1015), a saber, «agua de la fatal negra laguna / cogida en triste noche, oscura y negra» (vv. 1017-1018); el agua amarilla corresponde al «agua encantada / que hará mi voluntad tan satisfecha» (vv. 1042-1043) y, por fin, el agua clara hace referencia al agua «que el suelo no tocó en el mes de mayo» (v. 1002).

Asimismo, diferentes son también las funciones que ejercen las tres: el agua clara sirve para bañar el hierro de la lanza, el agua negra se emplea con el objetivo de abrir la sepultura y resucitar a un muerto y, por último, el agua de color amarillo se utiliza para rociar el cuerpo del cadáver y devolverlo, de este modo, en vida. Lo que intenta hacer Marquino mediante este ritual, de hecho, es invocar a un demonio para que el cadáver anuncie a los numantinos lo que les atiende: «Quiero que al cuerpo que aquí está encerrado / vuelvas el alma que le daba vida» (vv. 969-970), «¡Oh, mal logrado mozo! [...] Dame, pues puedes, relación entera / de lo que has visto en el profundo seno» (vv. 1025-1030).

Muy interesante sería analizar también la entrada en escena del cuerpo del muerto, ya que las indicaciones del poeta explican que este tenía que llevar una máscara descolorida para representar la muerte, además de salir del escenario muy lentamente, dejando que el cuerpo cayera inerme en el suelo, sin mostrar movimiento alguno hasta que Marquino no hubiera utilizado el agua amarilla para despertarlo de la oscuridad en la que yacía.

En su momento, el cadáver revela finalmente al hechicero las siguientes palabras sobre el destino de la ciudad y de sus habitantes:



Marquino, de informarte  
del lamentable fin, del mal nefando  
que de Numancia puedo asegurarte,  
la cual acabará 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.  
[...]  
Y quédate, Marquino, que los hados  
no me conceden más hablar contigo;  
y aunque mis dichos tengas por trocados,  
al fin saldrá verdad lo que te digo.  
(vv. 1068-1084)

Lo que el muerto está confesando a Marquino es que Numancia tendrá un final desdichado, anticipando, por consiguiente, la anomalía según la cual acabará el conflicto entre las dos facciones enemigas (vv. 1073-1075).

La escena se concluye con el hechicero que, desesperado por el triste destino de los numantinos, decide arrojarse en la sepultura antes de lo esperado para no padecer aquella triste y lenta agonía:

¡Oh, tristes signos!, ¡signos desdichados!  
¡Si esto ha de subceder del pueblo, amigo,  
primero que mirar tal desventura,  
mi vida acabe en esta sepultura!  
(vv. 1085-1088)

A cerrar definitivamente la jornada aparece, por fin, el diálogo entre Marandro y Leoncio. Los dos comentan lo ocurrido hasta aquel momento, afirmando que «De toda nuestra ventura / cerrado está ya el camino» (vv. 1093-1094).

En fin, la imagen que pinta Cervantes en este episodio se parece a la de un náufrago que, para no ahogarse en el agua, intenta agarrarse a algo que pueda salvarle de su triste destino. Del mismo modo, los numantinos intentan desesperadamente encontrar una solución que les salve de los romanos mediante el ritual llevado a cabo por Marquino.

El sacrificio presente en esta jornada representa el punto del que empezará a brotar una forma de horror que, como una marejada, se propagará cada vez más sobre los acontecimientos que verán

implicados a otros tantos personajes a lo largo de la pieza. El suicidio de un individuo será el comienzo de una serie de desgracias que terminarán, más tarde, con el suicidio de todos los habitantes de la ciudad. Dicho de otro modo, la muerte de uno conducirá, en última instancia, a la muerte de todos.

En resumidas cuentas, hay tres momentos en la pieza en los que el horror, la violencia y la desesperación se hacen cada vez más intensos. Estos corresponden al suicidio de Marquino, a la muerte de Marandro ante los ojos de Lira y, por último, al suicidio de Variato, el último superviviente numantino que se arroja desde la torre en la que se había refugiado para escaparse del enemigo. Como se ve, en todos los momentos citados recurre un elemento muy interesante: la muerte que afecta a los personajes no es casual, más bien voluntaria. Según esta perspectiva, Maquino se arroja a la sepultura para escapar del trágico destino de Numancia, Lira pide a un soldado que le quite la vida para acabar con el dolor causado por el fallecimiento de Marandro y, finalmente, Variato decide lanzarse de la torre para demostrar su coraje y valentía frente a sus habitantes muertos en honor de su patria y, al mismo tiempo, para no ser esclavizado por los romanos.

En conclusión, el horror al que recurre Cervantes en toda *La Numancia* se vuelve sorprendentemente doloroso y dramático al ser la muerte una decisión premeditada de forma voluntaria por los habitantes de la ciudad, lo que lleva a un sentimiento de conmoción y empatía entre el público, el cual se ve implicado a vivir el sufrimiento de la misma manera que los personajes envueltos en los episodios numantinos, llegando a romper, de este modo, todos los límites espaciales y temporales, además de cumplir—inconscientemente— el objetivo de Cervantes: admirar al público a través de un diferente tipo de emoción, relacionada con la ruina y el fracaso de un pueblo.

## «CUANDO LA EMOCIÓN SUBE AL ESCENARIO: VIAJE INTROSPECTIVO EN LOS DRAMAS DE CERVANTES»:

### CONCLUSIONES

La presentación de los temas del horror y de la violencia y de cómo estos asuntos han sido tratados por Cervantes a lo largo de las obras analizadas en este trabajo, ha llevado a confirmar las premisas con las que se emprendió la presente investigación: ambos textos conllevan la implicación de la esfera emocional de los personajes representados en las respectivas acciones dramáticas. En los tres ejemplos extraídos de *Los tratos de Argel* y en los otros tres de *La Numancia*, surgen unos episodios llenos de emoción y que presentan unos contextos en los que se refleja con veracidad el objetivo de Cervantes a la hora de escribir obras dramáticas, así como se observó a lo largo del primer capítulo de este trabajo: poner de manifiesto el aspecto moral —además que estético— de las piezas teatrales, para que el público llegue a empatizar con las vicisitudes vividas por los personajes envueltos en los dos dramas.

Sin embargo, una cuestión irresuelta y relacionada con el teatro de Cervantes hace referencia, ante todo, al evidente vacío que la historia, desafortunadamente, nos ha dejado. Como se ha podido ir viendo a lo largo de la tesis, numerosas lagunas literarias que caracterizan la actividad teatral del dramaturgo impiden establecer una cronología particularmente precisa y fiel —además de irrefutable— con respecto a la reconstrucción de las diferentes fases y etapas de su escritura dramática. Esto constituye el primer importante obstáculo al que hacer frente a la hora de abordar el teatro cervantino y su heterogéneo repertorio de piezas teatrales. Sin embargo, a pesar de esta falta de datos objetivos y según la información que se ha conservado hasta nuestros días, sería igualmente posible formular unas teorías para intentar ofrecer una hipotética cronología basada en la propia manera de interpretar y clasificar la escritura dramática del poeta, con el intento de llenar y suplir ese vacío artístico y literario. A este respecto, a lo largo del primer capítulo, se observó que, para clasificar la escritura dramática de Cervantes, sería posible adoptar una división binaria —la cual resulta ser la más sencilla— o, en cambio, en tres etapas.

Por lo que se refiere al objetivo de la investigación de dicho trabajo, debido a que la intención consistía en la comparación de *Los tratos de Argel* con *La Numancia*, los resultados del análisis efectuado mediante el acercamiento de las dos obras cervantinas han sido muy productivos y satisfactorios. De hecho, me permitieron llegar a algunas conclusiones: la más importante reside en que, en ambas piezas, los temas abordados por Cervantes y relacionados principalmente con cuestiones de horror, violencia y destrucción —además de representar una clave esencial de los dramas— no constituyen un asunto secundario, sino un verdadero protagonista que recorre los textos de principio a fin, volviéndose cada vez más intenso a lo largo de las respectivas acciones dramáticas.

El primer capítulo condujo a un análisis general de la dramaturgia cervantina —preámbulo esencial para adentrarse con más detalle y conciencia en los capítulos sucesivos—, deteniéndose principalmente en las novedades e innovaciones que afectaron a su teatro.

El segundo capítulo puso de relieve un aspecto relacionado con la biografía cervantina: la esclavitud. Lo que se desprende del análisis de *Los tratos de Argel* es una forma de violencia que se refleja en la lucha entre dos fuerzas opuestas: la violencia física infligida por los moros contra los cristianos y la resistencia de los mismos contra el pecado y la renegación.

En el tercer capítulo, finalmente, el tipo de horror que irrumpe en *La Numancia* se refleja en una serie de desgracias que culminan en un final apocalíptico y anómalo, el cual alcanza su máxima expresión en el suicidio del pueblo numantino.

Uno de los resultados más interesantes que se desprende de este análisis radica, de hecho, en una serie de similitudes que se producen a raíz de la siguiente comparación. Según esta línea, no es el tema del horror o de la violencia propiamente dichos lo que constituye una analogía entre las piezas, ya que en realidad ambas se relacionan con asuntos y argumentos diferentes. De hecho, si por un lado en *Los tratos de Argel* se aborda la cuestión de la cautividad, en *La Numancia*, en cambio, destaca la brutalidad del asedio romano sobre el pueblo numantino. En otras palabras, las circunstancias que giran alrededor de las vicisitudes de los personajes son diferentes en los dos textos, puesto que diferente es la temática desarrollada por Cervantes. Sin embargo, lo que establece un enlace entre las dos obras son las emociones experimentadas por los personajes que intervienen en la acción dramática: tanto los protagonistas de *Los tratos de Argel* como los de *La Numancia* padecen unos sentimientos de impotencia, abatimiento, dolor y angustia con respecto a las circunstancias vividas. Asimismo, aparecen una serie de situaciones paralelas en los dos textos, a pesar del rumbo que la trama va a tomar en ambos casos. En este sentido, destacan imágenes de padres afligidos por no poder garantizar el bienestar de sus hijos, retratos de una muerte cruel y despiadada que se derrama sin piedad sobre una serie de personajes e incluso un importante conjunto de pruebas (tanto físicas como psicológicas) que los personajes tienen que afrontar, vencer y superar.

En fin, al considerar quizá *Los tratos de Argel* la primera pieza dramática compuesta por Cervantes justo después de su redención y a la luz de la reflexión propuesta a lo largo del trabajo, no se puede llegar a establecer con absoluta seguridad si *La Numancia* cervantina representa —en ciertos pasajes— una suerte de reescritura y molde de la obra argelina. Todo esto, sin embargo, constituiría una cuestión irresuelta; por ello, sería muy interesante solucionarla, intentando plantear unas hipótesis más detalladas y capaces de proporcionar respuestas más concretas con respecto a esta incógnita. Lo cierto es que, efectivamente, en las dos piezas se reflejan una serie de emociones angustiantes y unos enfoques de la vida bastante trágicos que se parecen mucho entre sí y que quizá podrían sugerir la idea de una posible remodelación de algunos momentos o escenas de la pieza numantina a imagen y semejanza de *Los tratos de Argel*.

Sin embargo, en relación con las dos piezas dramáticas presentadas en esta tesis, quedan otras tantas cuestiones que se podrían estudiar con más detalle; entre ellas, algunas de las más interesantes son:

1. La presentación de una serie de símbolos y elementos pertenecientes a la religión cristiana que se reflejan implícitamente en la obra numantina, a pesar de que —en realidad— la pieza se ve situada en una época histórica anterior al nacimiento de Cristo y, por tanto, en la que los personajes que intervienen en el drama veneran únicamente a divinidades paganas;
2. La manera en qué Cervantes trata la figura femenina en las dos obras. En *Los tratos de Argel*, por ejemplo, Silvia se convierte en un símbolo de resiliencia, demostrando su integridad moral ante las dificultades en las que se encuentra. En *La Numancia*, en cambio, la mujer adquiere un mayor protagonismo social y político, llegando a desempeñar un papel decisivo en la construcción del final de la pieza dramática.

En suma, quizá estas ideas puedan constituir un ulterior e interesante punto de partida para llegar a profundizar nuevos rasgos de la escritura dramática cervantina, sacando a la luz otros tantos aspectos y peculiaridades de su teatro, así como traté de hacer personalmente a lo largo de este trabajo.



## BIBLIOGRAFÍA

AHMED, Abi-Ayad, «Argel: una etapa decisiva en la obra y pensamiento de Cervantes», en *Cervantes en Italia: Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de G. Grilli, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 133-142.

ALADRO FONT, Jordi, «La Numancia, Cervantes y Felipe II», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, ed. de E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 932-945.

—«El Escipión de *La Numancia* o el miedo a perder la Fama», en *Admiración del mundo: Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de A. J. Sáez, Venecia, Biblioteca di Rassegna iberistica, 2021, vol. 24, pp. 81-87.

ALLEN, John. J., «Autobiografía y ficción: el relato del capitán cautivo (*Quijote*, I, 39-41)», *Anales Cervantinos*, N° 15, 1976, pp. 149-155.

—«El autor de comedias Gaspar de Porres», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro Clásico Español (actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII)*, ed. de T. Ferrer Valls y M. V. Diago, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Filología Española, 1991, pp. 337-348.

ALLEPUZ GARCÍA, Pablo, «Sobre estas piedras edificaré mi Corónica... Ambrosio de Morales y la Protohistoria de la Arqueología científica», *Boletín de Arqueología Somos Todos*, N° 3, 2015, pp. 10-11.

ANDRÉS, Christian, «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de A. P. Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 1998, pp. 545-557.

ARATA, Stefano, «La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, N° 54, 1992, pp. 9-112.

—«Notas sobre *La Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de oro*, vol. 16, 1997, pp. 53-66.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 85, N° 291-292, 2005, pp. 29-52.

—«Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, N° 44.1., 2014, pp. 199-213.

ARMAS, Frederick A. de, «El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en *El trato de Argel* y *La Numancia*», *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, 2012, pp. 145-160.

ÁVILA GARNICA, Víctor Alan, «Estructura y decorado de los espacios escénicos comerciales del Siglo de Oro», *Destiempos*, 2020, pp. 14-29.

BARAS ESCOLÁ, Alfredo, «Los textos de Cervantes. Teatro», *Anales cervantinos*, N° 42, 2010, pp. 73-88.

—ed., *Tragedia de Numancia*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, 2015, pp. 1005-1100.

CALVO, Florencia, «Lope, Cervantes y Numancia: de la resistencia imperial a la legitimación poética», en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. de A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D. Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (UBA), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 2006, pp. 849-858.

CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes*, Parigi, Mazarine, 1986.

—*Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1977.

—*Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2000.

—«Cervantes en su vivir», en *Don Quijote en el reino de la fantasía: realidad y ficción en el universo mental y biográfico de Cervantes*, ed. de R. Reyes Cano, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2004, pp. 131-156.

—«El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», *Criticón*, N° 108, 2010, pp. 133-142.

CANET VALLÉS, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de oro*, vol. 16, 1997, pp. 109-120.

CERVANTES, Miguel de, *Información de Argel*, Sáez A.J. (ed.), Madrid, Cátedra, 2019.

—*Comedias y tragedias*, coord. por L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.

COLOMBO, Martina, «¿Pan, hijo? ni otra cosa/que semeje de comer: el hambre en *La Numancia* de Cervantes», en *Sobremesas literarias en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, ed. de J. Murillo Sagredo y L. Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 153-161.

CORTADELLA I MORRAL, Jordi, «*La Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Seúl, 17-20 de noviembre de 2004)*, ed. de C. Park, Seúl, Universidad de Hankuk, 2005, pp. 557-570.



COUDERC, Christophe, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, ed. de L. A. Blecua Perdices, I. Arellano Ayuso y G. Serés, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 51-77.

DE ARMAS, Frederick A., «Las mentiras de Proteo: El duque de Alba, los Colonna y La Numancia», *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, N° 5, 2003, pp. 123-132.

—«El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en *El trato de Argel* y *La Numancia*», en *Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, ed. de C. Mata Induráin, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2012, pp. 145-160.

DE LA HAZA, Ruano J. M. y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

DÍAZ BOURGEAL, Marina, «Masada, un mito fundacional de la memoria colectiva israelí. Un ejemplo de usos políticos del pasado», *Revista Historia Autónoma*, N° 8, 2016, pp. 53-67.

ENDRESS, Heinz-Peter, «El fenómeno de lo colectivo en *La Numancia* de Cervantes», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, ed. de E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 958-962.

ESTEBAN NARANJO, Silvia, «Las entradas y salidas de los personajes en la *Numancia* de Cervantes», *Edad de oro*, vol. 35, 2016, pp. 73-86.

FERNÁNDEZ, Enrique, «*Los tratos de Argel*: obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 20, N° 1, 2000, pp. 7-26.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Comedias y tragedias», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, N° 10, 2016, pp. 513-521.

—«Cervantes y los géneros de la ficción», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, N° 11, 2017, pp. 655-661.

FERRER VALLS, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, pp. 239-268.

GALEOTA, Rosaria, «*Due isole* in Cervantes: Numancia e Barataria», en *AISPI: Actas XXIII*, ed. de L. Dolfi, Roma, Bulzoni editore, 2005, pp. 27-33.

GARCÉS ARELLANO, María Antonia, *Cervantes en Argel, Historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, GÓMEZ CANSECO, Luis y SÁEZ, Adrián J., *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor Libros, 2013.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de G. Grilli, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 155-167.

—«Espacio y dramaturgia cervantina», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López, Burgos-La Rioja, Iberoamericana Vervuert: Fundación San Millán de la Cogolla, 2002, pp. 897-904.

GONZÁLEZ OVIES, Aurelio, «Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de C. Strosetzki, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 19-36.

GRACIA, Jordi, *Miguel de Cervantes: la conquista de la ironía*, Madrid, Taurus, 2016.

JOHNSON, Carrol B., «*La Numancia* and the Structure of Cervantine Ambiguity», *Ideologies & Literature*, vol. 3, N° 12, 1980, pp. 75-94.

LASSEL, Adriana A., «Cervantes y la cuestión morisca», *Revista Argelina: revista semestral de Estudios Argelinos*, N° 5, 2017, pp. 55-61.

LAUER, A. Robert, «*La Numancia* de Cervantes y la creación de una conciencia fundacional nacional», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Oviedo, 11-15 de junio de 2012)*, ed. de E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 986-996.

LOBATO, María Luisa, SAN JOSÉ, Javier, VEGA, Germán (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, 2016, disponible en red: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/brujeria-magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro/>

MAESTRO, Jesús G., «La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner», en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, ed. de A. P. Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 2, pp. 965-982.

MOKDAD, Zhora karima, «Los baños de Argel: Simbiosis entre Realidad histórica y Ficción dramática de Miguel Cervantes», *The Algerian Review of Manuscripts*, N° 14, 2016, pp. 46-61.

MORLEY, S. Grisworld, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, ed. G. Hernández y G. Sáez, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, vol. 1, pp. 505-531.

- OSTERC, Lúdivik, «Cervantes y Felipe II», *Verba hispánica*, N° 8, 1999, pp. 61-70.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, N° 63, 1995, pp. 119-138.
- «*Antes del Arte Nuevo: el teatro de Cervantes*», en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, ed. de Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato, 2014, pp. 57-93.
- ed., *El trato de Argel*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 909-1004.
- «El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina», en *Geométrica explosión: Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, ed. de E. Sainz González, I. Solís García, F. del Barrio de la Rosa y I. Arroyo Hernández, Venecia, Biblioteca di Rassegna iberistica, 2016, vol. 1, pp. 339-349.
- «¿Piezas en cinco jornadas?: A vueltas con la articulación dramática de *La Numancia* y *El trato de Argel* de Cervantes», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, N° 20.2, 2020, pp. 251-273.
- «La década prodigiosa del teatro quinientista: 1574-1584», en *El teatro en el siglo XVI: autores y prácticas escénicas: estudios dedicados a la profesora Mercedes de los Reyes Peña*, ed. de M. Á. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz, Sevilla, Renacimiento, 2021, pp. 283-309.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa, «Lo bello, las profecías y lo siniestro (*El cerco de Numancia*)», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 1005-1015.
- PERAITA, Carmen, «Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: las profecías numantinas», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de G. Grilli, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 143-153.
- PRENZ, Ana Cecilia, «Cervantes entre preceptiva y espectacularidad dramática», en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ed. de A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D. Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (UBA), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 2006, pp. 887-892.
- PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, N° 1, 2012, pp. 552-567.
- REDA, Abi Ayad, «Orán y Argel en la obra de Cervantes», *Revista Argelina: revista semestral de Estudios Argelinos*, N° 11, 2020, pp. 47-58.

REY HAZAS, Antonio, «Cervantes, la corte y la política de Felipe II: vida y literatura», en *Actas del Congreso Internacional: Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica (UAM, 20-23 de abril de 1998)*, ed. de J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez, Madrid, Parteluz, 1998, vol. 4, pp. 437-462.

—«Cervantes frente a Felipe II: pastores y cautivos contra la anexión de Portugal», *Príncipe de Viana. Anejo*, N° 18, 2000, pp. 239-260.

ROMAGNOLI, Gianfranco, «La Numancia di Cervantes», 2016, disponible en red: <https://www.accademiasicilianamitici.org/studi/numancia.pdf>

SÁEZ, Adrián J., «“Sentir callando”: los poemas funerales de Cervantes», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 34, N° 1, 2018, pp. 35-57.

—«Un “pecado tan malo y feo”: variaciones cervantinas sobre el suicidio», *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, N° 82, 2015, pp. 202-217.

SAWHNEY, Minni, «La figura del renegado en el teatro de Cervantes», en *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI AIH Jerusalén 2019*, ed. de R. Fine, F. F. Goldberg y O. Hasson, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2022, pp. 282-288.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, University of Michigan, Crítica, 1996.

TAIJERO FUENTES, Miguel Á., «“¡Oh cielo santo! ¡Oh, dulce, amada patria! ¡Oh Silvia!”: el trasunto de *Los tratos de Argel* de Miguel de Cervantes», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, N° 36, 2018, pp. 325-342.

VACCARI, Debora, «Texto literario/texto representado: el caso de los papeles de actor», *Anuario Lope de Vega*, N° 11, 2007, pp. 163-192.

—«La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. de J. M. Escudero Baztán y V. Roncero López, Madrid, Visor, 2010, pp. 395-415.

—«Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI y *El trato de Argel* de Cervantes», *Teatro de Palabras: Revista de Teatro Áureo*, N° 7, 2013, pp. 357-376.

VALENCIA, Felipe, «*Furor, industria* y límites de la palabra poética en *La Numancia* de Cervantes», *Críticón*, N° 126, 2016, pp. 97-110.

VIVAR, Francisco, «El ideal *pro patria mori* en *La Numancia* de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 20, N° 2, 2000, pp. 7-30.