

vantes, siempre ambiguo, admira a los numantinos sin menospreciar a Escipión, en quien incluso reconoce al «verdadero protagonista», propone una lectura a la vez antitética y equilibrada del drama <sup>10</sup>. Según él, *La Numancia* se basa en el binomio *cordura-locura*, dos términos-clave que caracterizarán también a Don Quijote. «El tema cardinal», escribe Gaos, «el sentido último de la obra [...] es como en el Quijote, el enfrentamiento entre locura y cordura, y sus misteriosas interrelaciones» <sup>11</sup>. Y aún: «Cervantes comprende por igual a numantinos y a romanos. Está au-dessus de la melée y a la vez en lo íntimo de ella. Valora la grandeza del empeño imposible, le atrae el absurdo de la vida humana. Pero lo corrige bajo el imperio de la razón, funde lo irracional y lo racional en fórmula única.» <sup>12</sup> Aunque no nos atrevemos a suscribir esta afirmación, ya que nuevamente hace mención de unos hipotéticos pensamientos del autor, nos parece que este crítico (al realizar el conflicto que resulta de la antítesis *cordura romana - locura numantina*) sentó las bases para una lectura conforme con la realidad de la obra, siempre que dicha obra se examine como discurso, lo que no hizo, claro está, Vicente Gaos.

\*

Conviene, pues, llevar más lejos la reflexión crítica y pasar ahora al nivel de la enunciación. Igual que todo discurso, este que vamos a interpretar debe verse no sólo como enunciado sino también como su propia realización en tanto que discurso. Proceso comunicativo del que son responsables —ya no el autor, quien, como persona histórica, queda fuera del texto—, sino las instancias productoras que llamamos, con Benveniste y Greimas, «enunciador» (es la mente cervantina inherente al texto, vista como competencia y como performance), así como llamamos «enunciario» al lector-intérprete que por medio del acto de lectura actualiza el discurso y lo convierte, de virtualidad pura, en realidad. Dicho aún con una metáfora: el discurso cervantino de *La Numancia* no sólo es la narración dramática de un asedio y de una conquista, en la que el conquistado sale defraudado; es él mismo una conquista o realización verbal, que, tras haber sido creada por el autor, puede con cada lectura, reproducirse en la mente del lector.

Por consiguiente, cordura y locura, arte militar y furor, que nos han parecido caracterizar a los «actantes» antagonistas del enunciado, cobran en el propio nivel del discurso un significado ulterior, que no puede ser sino retórico. *La Numancia*, de este modo, viene a ser el resultado de una contienda —y al mismo tiempo de una colaboración— entre el *arte*, con su disciplina y sus reglas, y la inspiración poética, a la que los platónicos llamaban *furor*. Contienda en la cual el arte se impone, como elemento dominante, a medida que trata de someter a su disciplina los datos de la inspiración que, a diferencia de aquél, no son materiales. No cabe duda de que debe entenderse por «arte» la realización verbal del discurso conforme a las leyes del estilo trágico, lo que conlleva determinadas opciones con respecto al léxico, al metro, a la sintaxis. El arte militar de Escipión es, pues, además una metáfora del arte verbal, y el caudillo

<sup>10</sup> GAOS, *Cervantes...*, cit., 146.

<sup>11</sup> GAOS, *Cervantes...*, cit., 147.

<sup>12</sup> GAOS, *Cervantes...*, cit., 147.

romano se convierte en «figura» del componente técnico-artístico de la escritura, con el que se realiza la obra. Mente y mano de su proyecto, es Escipión el que concibe, pone en marcha y lleva a cabo la obra, pasando así de la competencia a la performance, dos categorías que pueden aplicarse también a la práctica de la escritura.

La arenga que Escipión dirige al ejército romano puede leerse, asimismo, como discurso programático con respecto al género trágico y al estilo adecuado, ya que se halla en la primera parte del drama, a la que los aristotélicos llamaban prólogo<sup>13</sup>. Este discurso marcial, pronunciado por quien quiere la molicie por la dura disciplina, militar, define al mismo tiempo las condiciones del estilo trágico, apto para las obras que enseñan la virtud y no para aquellas que, como las comedias, tratan de los vicios. Basta cotejar el discurso de Escipión con las palabras empleadas en las fuentes a las que se refiere Cervantes (Morales, Guevara, etc.) para darse cuenta de qué manera se introducen aquí, en la medida de lo posible, expresiones susceptibles de conllevar un sentido poetológico, tales como «arte», «concierto», «aparato», «aparejo», «diligencia» y otras<sup>14</sup>. Pues bien, ¿qué es lo que exige Escipión de su ejército? La «blanda Venus» con su «lascivia» (otra connotación poética, pues alude al estilo amoroso)<sup>15</sup> tiene que ceder el campo al «fiero Marte», cuyo arte suele ser un argumento épico-trágico, perteneciente al estilo alto. También han de salir las «infames meretrices»: su *vitia* serían más bien argumento de comedia. Al pasar revista a los prólogos de las tragedias del siglo XVI, de modo particular a las de Virués, hallamos la afirmación de que, si la comedia ridiculiza los vicios, la tragedia enseña las virtudes, aunque lo haga a veces *a contrario*<sup>16</sup>. Incluso en la parte más pintoresca de la arenga de Escipión caben alusiones

<sup>13</sup> Dice a propósito del prólogo GIAN GIORGIO TRISSINO: «Il prologo poi è la prima parte della tragedia, fino all'entrare del coro in scena.» (TRISSINO GIAN GIORGIO, «La Poetica», quinta y sexta división, citado en WEINBERG, *Trattati...*, cit., II, 23).

<sup>14</sup> FRAY ANTONIO DE GUEVARA, al referirse al discurso de Escipión: «Luego el siguiente año [...] enviaron los romanos al cónsul Escipión con nuevo ejército a Numancia; el cual llegado, la primera cosa que hizo fue echar del campo a todos los hombres inútiles, y desterrar a todas las mujeres, diciendo que en los reales gruesos más daño hacen los deleites aparejados, que no los enemigos apercebidos.» (GUEVARA, FRAY ANTONIO DE, «Epístolas familiares», *Colección de cartas de españoles antiguos y modernos*, BAE 13, Madrid: Atlas, 1962, I, 78). Pero compárese también con lo que Guevara deja sentado en otra carta (II, 20, 228): «Catorce años había que tenían los romanos cercada a la gran Numancia [...] y no la podían tomar, y como el buen Escipión viniese de refresco y mandase de los reales romanos *echar las golosinas, y desterrar las rameras, y quemar los unguentos*, a la hora la tomó y aún asoló.»

En la *Crónica general de España, que continuaba Ambrosio de Morales, cronista del rey N.S. Felipe II*, Madrid: BENITO CANO, 1971, tomo 4, se encuentran algunas de estas expresiones: «aparato», «industria» y «cordura» (de Escipión), e incluso una vez «locura». Morales, sin duda alguna fuente directa de Cervantes, dice de Escipión que «quitó los mercaderes y los cocineros, y todas las bestias de carga, y la gente de servicio que con ellas se acumulaba, hasta no quedar dellos sino lo muy preciso, que era imposible excusarse» (31). Y añade que a «ningún soldado consintió que tuviese más *aparato* para su servicio, de lo que para guisar un asado o un cocido fuese menester, y un solo vaso para la bebida. Quitósele los colchones, y él fue el primero que hizo hacer su cama de solo heno» (31). Cervantes reduce todo aquello a pocos versos y al contraste «cocina»-«coracina», cfr. vv. 133-142.

<sup>15</sup> El *Diccionario de la Real Academia* da como ulterior significado de «lascivo»: «errático, de movimiento blando y juguetón y alegre». El término figura en los tratados de retórica y poética del siglo XVI. Por ejemplo, en los *Discorsi dell'arte poetica*, de Torcuato Tasso, quien habla de las «lascivie del (estilo) lírico», en: TASSO, *Scritti sull'arte poetica*, al cuidado de E. MAZZALI, Turín, 1977, I, 48.

<sup>16</sup> Véase lo que dice VIRUÉS en el prólogo de la tragedia *La cruel Casandra*: «Yo creo que el más alto i cierto amparo / que en todo el suelo tiene, está sin duda / aquí donde [h]oi se guarda la tragedia / de la

al plano retórico: *No me güela el soldado otros olores / que el olor de la pez y de resina / ni por gulosidad de los sabores / traiga aparato alguno de cocina, / que el que usa en la guerra estos primores / muy mal podrá sufrir la coracina; / no quiero otro primor ni otra fragancia, / en tanto que español viva en Numancia* (vv. 137-44). Que las flores (retóricas) y las virtudes tienen fragancia, es sabido. Asimismo, la palabra «primor» se asocia con connotaciones estéticas. Y en cuanto a los perfumes, pueden referirse a la categoría del ornatus. En la retórica de García Matamoros, *De ratione dicendi* (1548) se encuentra una comparación entre los oradores Isócrates y Pericles, cuyos estilos —y adornos— se asemejan a perfumes (myrothecia), similitud, ésta, que no es sino un tópico<sup>17</sup>. Por fin, la drástica oposición entre «aparato de cocina» y «coracina», puesta de relieve por la rima, podría corresponder a su vez a la diferencia que existe entre tragedia (o arte épico-militar) y comedia (arte doméstico y cotidiano). Algunos tratadistas y gramáticos españoles, debido a un malentendido que se remonta nada menos que a Isidoro de Sevilla, derivan el nombre de comedia, con su raíz griega «comos», de «comisatio» (=banquete) y lo asocian a la idea de «comer»<sup>18</sup>. De ahí los juegos verbales en la *Comedia tineleria* de Torres Naharro o, aún, en *El pintor de su deshonra* de Calderón, cuyo gracioso no hace sino repetir la pregunta «cómo», para aludir ya a su deseo de comer ya a la comedia misma<sup>19</sup>.

Antagonista del *arte* romano, según hemos dicho, es el *furor* de los encerrados, a quienes Escipión consigue sitiar, pero no capturar vivos. Al final, este furor, por sus efectos y consecuencias, queda «encerrado» o integrado en la obra, pero sus representantes han muerto. Pues bien: ¿qué significa *furor* en la obra cervantina? Evidentemente no sólo la «manía» de la tradición platónica, aunque de ella no falten ejemplos en el plano del enunciado: sacerdotes inspirados que pronostican el futuro, muertos que resucitan y se ponen a hablar, agüeros y otras manifestaciones de lo divino. A pesar de

---

cruel Casandra, ya famosa, / la cual también cortada a la medida / de exemplos de *virtud*, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio [...]. (En *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid: BAE, 1929, I, 59.)

En otros prólogos, VIRUÉS confirma que la tragedia ha de enseñar la *virtud*: cfr. *La Gran Semiramis* (en *Poetas dramáticos...*, cit., 25).

Véase también GIAN GIORGIO TRISSINO: «La diffinizione, adunque sustanziale della tragedia secondo Aristotele serà questa: la tragedia ò una imitazione di una *virtuosa* e notabile azione che sia compiuta e grande [...]». (En WEINBERG, *Trattati...*, cit., II, 14.)

El dramaturgo CARLOS BOYL, por su parte, escribe en 1616: «La tragedia es todo Marte, / todo muertes, todo guerras, / que por eso a las digracias / las suelen llamar tragedias». Y aún: «Salir un cómico solo / contando una larga arenga, / es ocasión para que / con silbos dentro se vuelva.» (Cit. en: SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO, y A. PORQUEROS MAYO; *Preceptiva dramática española*, Madrid: Gredos, 1965, 154.)

<sup>17</sup> GARCÍA MATAMOROS, ALFONSO: *De ratione dicendi*, cit. por: RICO VERDÚ, JOSÉ: *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 131.

Por lo que respecta al vocablo «primor», véase esta aplicación del Pinciano: «Cuando [los actores] representan algún loco, en la cual sazón obran con el entendimiento, y en la cual obra quizá es menester mayor *primor* que en las demás». (LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Filosofía Antigua Poética*, Madrid, 1953, XIII, 2, 497).

<sup>18</sup> ISIDORO DE SEVILLA da la siguiente definición de «comedia»: «Comoedi appellati sive a loco, quia circum pagos agebant, quos Graeci κ'ωμοας vocant, sive a *comisatione*. Solebant enim post cibum homines ad ebs audiendos venire». (Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive originum*, Oxford, 1911, libro VIII, cap. VII). Entre los contemporáneos de Cervantes, LUIS ALFONSO DE CARVALLO apunta en su *Cisne de Apolo* (1602): «Pues algunos hay que quieren se derive de este nombre *como*, y que significa *comida*, porque en ellas representan las comedias». (Cit. por: SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Preceptiva dramática...*, cit., 89).

<sup>19</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *Tragedias*, Madrid: Alianza, 1968, I, 259.

ello, Cervantes pertenece a un período en que el concepto de «furor» va perdiendo su significado mítico-religioso para adquirir otro, más natural, y ligado a la facultad imaginativa<sup>20</sup>. En *La Numancia* el «furor» comprende todo lo que la obra encierra de más vital: afecta a las pasiones y creencias, afecta al *ser* del hombre, mientras que el arte siempre presupone un *saber*, necesario para *hacer* la obra. Claro que el ser, al tener que someterse al dominio del arte, sufre una transformación, así como ocurre en la obra con la vida de los numantinos. Lo que fue llama viva se convierte en humo, que —sin embargo— es señal no sólo de consunción sino también de fama. Y así, algo de esos heroicos sentimientos sobrevive, transformado, en las emociones que pueden aún causar la lectura.

Al mundo de Numancia pertenece, pues, todo lo irracional: fe, amistad, amor y pasión, el fanatismo más bárbaro, pero también el amor desinteresado que culmina en el sacrificio colectivo. Por supuesto, el furor es ambiguo y abarca tanto el idealismo heroico como la demencia. Pero, aun así, los numantinos de la tragedia cervantina simbolizan todo lo que en ella hay de auténticamente vivido, aquello que hunde sus raíces en la existencia y se traduce al fin en poesía.

En los pasajes que nos presenten a la gente numantina no faltan señales que permitan leer aquéllos de manera poetológica y reflexiva. Ante todo, el nombre de *Liria* —sinónimo de estro, genio, poesía—. Es significativo que así se llame la amada de Marandro, quien, al proporcionarle el pan, alimento de vida, muere por ella, en uno de los momentos más sublimes de la tragedia. Ese mismo afán idealizador se extiende a la pareja de los perfectos amigos, cuyas conversaciones cobran, de hecho, un significado excepcional, por lo que respecta al plano de la enunciación. Marandro y Leoncio se preguntan si en la pasión amorosa caben también «razones» y si el sentimiento natural es capaz de engendrar por su parte una forma de cordura. La respuesta es afirmativa, y lo confirma de modo particular la heroica conducta de Marandro. Existe, pues, un saber que emana del dominio de las pasiones, de lo «tímico». Por otro lado, Marandro no quiere saber de «reglas». He aquí el diálogo entre los dos amigos: M.: «¿Reglas quiés poner a amor?» L.: «Razonables serán ellas, mas no de mucho *primor*» (vv. 701-04). Es como decir que las razones del corazón son superiores a las de la mente. Al mismo tiempo, el ingenio poético se define como superior a la sabiduría adquirida del artista. En tanto que «figura» del ingenio, la poesía de Marandro vence el arte de Escipión.

Este diálogo apunta, pues, otro indicio de cómo las relaciones entre los actores del enunciado prefiguran las que se establecen en el nivel de la enunciación. Pero, ¿de qué manera se enlazan los dos planos? Hemos visto cómo por el lado de los romanos prevalecen las relaciones *de dominio* (Escipión y el senado romano, y su ejército, sitiadores y sitiados, etc.), mientras que por el lado numantino las relaciones son *de intercambio*, lo que el texto expresa repetidas veces con el binomio *perder-ganar*. Escipión quiere «ganar» la celebridad *hic et nunc*, y la pierde. En cambio, el amante ideal o el perfecto

<sup>20</sup> Sobre la evolución del concepto «ingenium», véase ahora: GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *Formación de la teoría literaria moderna*, Ed. Universidad de Murcia, 1980, 2 vols.; particularmente el II, 2, 337-72 («Sobre la dualidad tópica renacentista ingenium-ars»).