

amigo prefieren «perder» su vida para que la «gane», o conserve, otro. De un mismo modo, pero a nivel ya no intersubjetivo sino colectivo, los numantinos prefieren sacrificar sus vidas en honor de su ciudad, cuyo nombre sobreviene. Del lado de las víctimas encontramos siempre la relación del *don* recíproco. La misma relación quede prefigurada en la imagen del fénix, esa legendaria criatura que prepara su propia hoguera en la que muere para renacer. Pues bien, la imagen del fénix suele referirse a la obra (de arte) que sobrevive en la fama. También podría aplicarse a las transformaciones que acaecen al convertirse la vida en texto y, en la lectura, el texto en vida. Podríamos, pues, concluir con estas palabras: Así como la posteridad recibe la noticia del heroísmo numantino, así el lector recupera y recibe el mensaje poético de la obra. Y el acto de la perfecta lectura no puede ser sino una relación de intercambio y no de dominio, con lo que se ve de qué lado se sitúan las simpatías de Cervantes poeta (pero existe también otro Cervantes, el artista).

Con esto, queda claro que *La Numancia*, además de contener reflexiones poetológicas que puedan interesarnos aún hoy, encierra una problemática literaria muy de la época; época caracterizada por las frecuentes controversias entre aristotélicos y platónicos, las cuales se agudizan en la segunda mitad del siglo, con la difusión de la *Poética* de Aristóteles, que se constituye en autoridad e impone sus reglas. Reglas que, como intuye Marandro, tendrán su validez para el artífice, pero no para el poeta que se inspira en la vida misma, aunque es cierto que al final, en toda obra poética, quien ha de dominar es la instancia del arte.

No conocemos con exactitud los tratados que Cervantes pudo leer para llegar a esta concepción. Es probable que leyera algún tratado italiano (Segni, Salviati o, según hemos dicho, Bernardo Tasso) sobre la cuestión de «ars» y «furor» con respecto al problema de la poesía y que meditara, entre los textos retóricos españoles, sobre los de Vives, quizá también sobre los de García Matamoros y de Antonio Lulio²¹. Con toda seguridad le es familiar el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, tal como puede ser demostrado a partir de un análisis del primer capítulo del *Quijote*²². Los retóricos humanistas de la primera mitad del siglo suelen seguir las doctrinas de Horacio y Cicerón, ante todo, las cuales coinciden en dar la prioridad al talento natural o al «ingenio». Así, Vives afirma que nada puede el artista sin el concurso de la naturaleza. El poeta «nace», y el arte le ayuda sólo a perfeccionarse²³. Otros, como Matamoros en su *De ratione dicendi* (1548) proclaman ideas semejantes, pero con un lenguaje ya específicamente platónico, por lo que la oposición se establece ahora entre el «arte» como

²¹ Por lo que respecta a los tratados italianos de Bernardo Tasso, Leonardo Salviati y Agnolo Segni, véase: WEINBERG, *Trattati...*, cit.

En cuanto a las retóricas españolas, consúltese: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit.; RICO VERDÚ, *La retórica...*, cit.; MARTÍ, ANTONIO: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972.

²² Véase: WEINRICH, HARALD; «Die Melancholie Don Quijotes», *Don Quijote. Forschung und Kritik*, ed. de Helmut Hatzfeld, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1968.

²³ VIVES, JUAN LUIS: *De ratione dicendi*, resumido en: RICO VERDÚ, *La retórica española...*, cit., 241. Pero véase también: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit., 432-33.

ciencia y el «furor», es decir, entre dos formas distintas de sabiduría ²⁴. Pero incluso para Huarte de San Juan, quien propondrá la racionalidad del ingenio es siempre la naturaleza la que funda aquél y permanece como base de todo arte ²⁵.

No obstante, al querer situar la reflexión poetológica de *La Numancia* en el contexto histórico y cultural, no basta tener en cuenta los tratados de retórica. También en las obras de poesía que se publican y se leen por entonces, especialmente las tragedias y epopeyas, aparece con frecuencia esta misma problemática del arte necesitado del apoyo de la inspiración. Así, por ejemplo, la *Gerusalemme Liberata*, cuya primera edición es poco anterior a *La Numancia*, contiene ese episodio famoso del combate entre Tancredo y Clorinda, episodio que no se entiende sin tener en cuenta ciertas reflexiones implícitas, y aún explícitas, sobre arte y furor.

Todas estas ideas, podemos decir, eran patrimonio común de los literatos de 1600. Y no es de extrañar que el mismo Don Quijote las cite y aproveche para aducirlas en defensa de la poesía. Poco antes de equiparar la caballería andante y la poesía (por comprender ambas, armas y letras, las demás ciencias), el ingenioso hidalgo dice de la poesía que es «como una doncella tierna, de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias», lo mismo que Cervantes escribe en *La Gitanilla* y que —¿será casualidad?— se encuentra en ese discurso sobre arte y furor de Bernardo Tasso, en los *Ragionamenti della poesia* ²⁶. A continuación, Don Quijote repite la opinión común de que «el poeta nace» y de que compone «cosas con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio»; a lo que, sin embargo, añade que «el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo» y que «sólo si tenemos mezcladas la naturaleza y el arte» conseguimos el perfecto poeta y, por consiguiente, la obra valiosa ²⁷.

Todo ello no tiene de extraordinario sino el lugar o circunstancia en donde se declara. Don Quijote proclama estas ideas ante el Caballero del Verde Gabán y su hijo poeta, quienes, tras probarle para conocer su grado de locura, acaban por definirle «un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» ²⁸; lo que, dicho sea de paso, es reminiscencia de Ariosto, quien habla de su propia «pazzia» interrumpida por «lúcidos intervalos» ²⁹. En Ariosto se trata, en primer lugar, de la locura del amante, locura o furor que no es sin momentos de reflexión; pero como quien así habla es el narrador, todo ello puede aplicarse también al poema, a ese continuo alternarse de fantasía inspirada y lucidez reflexiva que caracteriza al *Orlando furioso*. En lo que se refiere a Don Quijote, sabemos que su locura encierra harta cordura, pero también nos consta que toda esa cordura se funda en su fe. Héroe del creer, a tal punto que logra convertir la literatura

²⁴ Cit. por RICO VERDU, *La retórica española...*, cit., 123-35; véase también GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit., 432-33.

²⁵ Sobre Huarte de San Juan, véanse: GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría...*, cit., II, 351-60; ABELLÁN, JOSÉ L., *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, II, cap. XIII, 207-15.

²⁶ Cfr. nota 9.

²⁷ CERVANTES, *El ingenioso hidalgo...*, cit., II, 16 156.

²⁸ CERVANTES, *El ingenioso hidalgo...*, cit., II, 18 173.

²⁹ ARIOSTO, LUDOVICO: *Orlando furioso*, prólogo al canto XXIV (octava tercera).

en su propio ser, Don Quijote es, ante todo, una genial metáfora de la facultad imaginativa, así como de la voluntad creadora. Sus ideas, por supuesto, no constituyen toda la sabiduría que está contenida en la novela. Al lado del protagonista surgen otros personajes, dotados a su vez de ciertas formas de cordura: el ingenio natural de Sancho, la ciencia algo limitada del cura, del canónigo, del licenciado Carrasco, etc. Por encima de todos ellos, que no son si no criaturas, se alza el arte de Cervantes, es decir, la sabiduría que formó la obra.

No obstante, así como esta obra toda no sería nada sin el loco heroísmo de Don Quijote, así *La Numancia* no se leería ya de no encerrarse en ella auténtica poesía. Para Cervantes (y esto lo derivamos ahora de nuestro análisis) no puede haber arte sin inspiración, sin ese elemento vital que, antes de hacerse palabra, forma parte del ser del hombre. Don Quijote tenía razón: con la inteligencia sola no se consigue ninguna obra de arte valiosa, ni le basta al creador con un conocimiento perfecto de las reglas. En toda obra de arte es preciso un soporte existencial, y sólo gracias a él la obra sobrevive.

Poco tiempo nos queda para conclusiones. Con todo, creo haber mostrado que a *La Numancia* le corresponde una función de modelo, lo que es tanto más significativo tratándose, en este caso, de una de las primeras obras de Cervantes.

Según este modelo, cifrado en la antítesis *ars-furor*, el hacer literatura de Cervantes se basa, esencialmente, en la oposición entre dos distintas formas de sabiduría: un saber más bien dissociado del ser, de tipo adquirido, convenido e incluso convencional, capaz de constituirse en poder y por eso mismo no siempre independiente del poder establecido (y valgan como metáforas el estratega que, experto en la ciencia militar, conquista ciudades a servicio de su gobierno; o el artista, concededor de las reglas e investido, a su vez, de un poder o privilegio cultural) y otra forma de sabiduría, llamado ingenio, que radica en las pasiones, en el creer y en el ser del hombre, y se manifiesta como *cordura-locura*: término por el que se entienden el fecundo imaginar, y aun el noble porfiar, del amante, del héroe, del santo, del ingenioso hidalgo, del poeta. Que el amante, el loco y el poeta tienen mucho en común, por ser los tres imaginativos, lo dirá también Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*³⁰. Cervantes, por su parte, asocia amante y poeta en *La Gitanilla*, cuento en el que ambos sirven a la misma doncella, quien, dicho sea de paso, es también metáfora de la poesía³¹.

Para reconocer a los héroes del creer en la obra cervantina, podrá ser útil fijarse en el binomio *cuerdo-loco*, con el que quedan caracterizados, entre otros, el amante Aurelio, prisionero asediado en Argel; los numantinos, por supuesto, en tanto que héroe colectivo; el protagonista de la comedia *El rufián dichoso*, único santo, éste, entre los personajes cervantinos y, naturalmente, Don Quijote.

³⁰ SHAKESPEARE, WILLIAM: *A Midsummer Night's Dream*, v.i. 7: «The lunatic, the lover, and the poet, / are of imagination all compact: ...».

³¹ GÜNTERT, GEORGES, «La Gitanilla y la poética de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 52 (1972), 107-34.

El conflicto entre las dos formas de cordura puede —o no— manifestarse como antagonismo en el nivel de la «historia». En *La Numancia* este conflicto sí que aparece; en *Los tratos de Argel*, donde se advierten ciertos paralelismos, no se hace explícito de la misma manera. También en esta comedia hay un protagonismo que es héroe de la fe, Aurelio enamorado, a quien asedian dos bellas moras, dueña y criada, tratando de captar —o como diríamos hoy—, de «manipular», su voluntad. Sin embargo, la ciencia mágica empleada por Fátima no tiene ningún poder sobre él, ya que son distintos los sistemas de valores de cristianos y musulmanes. Habrá que asediar a Aurelio con otras artes: con «Necesidad» (hambre) y «Ocasión», según aconseja el diablo que se le aparece a la maga. Pero quien puede valerse de semejantes recursos no siempre es el antisujeto, no son los personajes mismos, sino ese poder arcano que llamamos hado o providencia y de que dispone, únicamente, el hacedor de la comedia, tratándose aquí del «logos» estructural. Es éste, un ejemplo en donde el héroe de la fe se enfrenta con fuerzas antagonistas que no actúan en el mismo plano: en el eje diegético se hablará de «fortuna» o de providencia; en realidad, quien dirige todo aquello es el «enunciador», el arte que dispone y da forma a la obra.

El ejemplo que acabamos de citar podrá dar una idea de lo mucho que queda por hacer. Cada obra, trátase de drama o de novela, exige un análisis particular y una reflexión crítica aparte. Con todo, la problemática que hemos descubierto en *La Numancia* parece, por un lado, tan específicamente cervantina que no debe ser difícil reconocerla en otras obras. En esta investigación, que nos gustaría continuar, podremos encontrar sorpresas. Ante un genio del tamaño de Cervantes, el crítico aprende la modestia y no se atreve, de manera categórica y terminante, a concluir.

GEORGES GÜNTERT