

GUANAJUATO EN LA GEOGRAFÍA DEL QUIJOTE

XXIV Coloquio Cervantino Internacional

Cervantes dramaturgo y poeta



orgullo y
compromiso
de todos



Universidad
"Guanajuato"



Fundación
Cervantina
de México, A.C.



Museo Iconográfico del Quijote



Centro de Estudios Cervantinos A.C.

Índice

XXIV Coloquio Cervantino Internacional

Cervantes dramaturgo y poeta

Edición

Juan Octavio Torija

Diseño de portada y addenda

Rebeca Ramírez Barajas

Portada

Evocación quijotesca (detalle),
Alfredo Zalce (Méjico)

Fotografía de Addenda gráfica

Guillermo Martínez Acebo

© Gobierno del Estado de Guanajuato
Museo Iconográfico del Quijote
Manuel Doblado No 1
36000 Guanajuato, Gto. México.

© Fundación Cervantina de México, A. C.

© Universidad de Guanajuato.

© Centro de Estudios Cervantinos, A. C.

Impreso en México
Printed in Mexico

ISBN 978-607-95889-8-4

Esta publicación no puede ser reproducida, incluyendo el diseño de la cubierta y de las páginas, así como el material gráfico, ni todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sin el permiso previo, por escrito del Museo Iconográfico del Quijote.

Presentación por Onofre Sánchez Menchero

DIRECTOR GENERAL

MUSEO ICONOGRÁFICO DEL QUIJOTE

11

El Museo Iconográfico del Quijote
en el Festival Internacional Cervantino

¿Son ejemplares las novelas de María de Zayas?

Margo Glantz

15

Cervantes: dramaturgo y poeta
XXIV Coloquio Cervantino Internacional

Ocho entremeses nuevos nunca representados

Aurelio González

31

Antes del Arte Nuevo: el teatro de Cervantes

María del Valle Ojeda Calvo

57

Metamorfosis cervantinas de la picaresca:
novela y teatro

Valentín Núñez Rivera

95

La Numancia: una tragedia nueva

Antonio Rey Hazas

137

“Cristianos, moros y judíos en las comedias cervantinas
de cautivos”

Moisés Rodríguez Castillo

187

Obras perdidas y recuperadas: <i>La conquista de Jerusalén</i>	
<i>Héctor Brioso Santos</i>	223
La lengua cervantina en las tablas	
<i>Giuseppe Mazzocchi</i>	269
“Tan sangrientos pasatiempos”. La violencia en	
el teatro de Cervantes	
<i>Luis Gómez Canseco</i>	293
Cervantes (<i>vs Quevedo</i>) y sus máscaras.	
A propósito del personaje entremesil (la mujer)	
<i>Javier Huerta Calvo</i>	323
Cervantes en clave poética	
<i>Adrienne Laskier Martín</i>	351
<i>La Epístola a Mateo Vázquez</i> : la Corte en	
la mirada de un cautivo	
<i>Javier Blasco Pascual</i>	369
Escritores hispanoamericanos de viaje hacia el Parnaso	
<i>Teodosio Fernández</i>	399
Discurso de recepción del	
Premio Internacional “Eulalio Ferrer”	
<i>Tzvetan Todorov</i>	419
DE LOS AUTORES	425
ADDENDA GRÁFICA	

XXIV Coloquio Cervantino Internacional

“Tan sangrientos pasatiempos”. La violencia
en el teatro de Cervantes

L U I S G Ó M E Z C A N S E C O

SI NO RÍOS, los espectadores del siglo XVI estarían habituados a ver arroyos y aun torrentes de sangre sobre los escenarios teatrales. No en vano uno de los más destacados autores del momento, Lupercio Leonardo de Argensola, había decretado que, en la tragedia, “todo ha de ser llanto, muertes, guerras, / envidias, inclemencias y rigores”¹. Y él mismo, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva y algunos otros dramaturgos de la quinta ilustraron sus obras con crímenes desaforados y horrores ejemplares, acaso bajo el influjo neosenequista que recorría Europa a finales de la centuria.² Cervantes, cuyo teatro se gestó precisamente en ese tiempo, acudió también al patetismo como instrumento con el que conmover al público

1 Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009, p. 8. Este trabajo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012.

2 Cfr. Jean-Louis, Flecnikoska, “L’horreur morale et l’horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVIe siècle”, en *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, CNRS, Paris, 1964, pp. 61-72; Karl Blüher, *Séneca en España*, Gredos, Madrid, 1983, p. 318-330; Jean Canavaggio, “El senequismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento”, en *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1998, pp. 3-11; y Carmen González Vázquez, “La influencia de la dramaturgia latina en el teatro de Cervantes”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5 (2003), pp. 77-88.

y no dudó en poner sobre las tablas situaciones de terrible violencia.³ Tanto en las tres piezas conservadas de sus inicios dramáticos como en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, tuvo a bien injerir amenazas, gritos de combate, escenas de guerra, duelos, palos y contiendas, torturas, martirios y hasta asesinatos cometidos a la vista del respetable. Pero antes de analizar los diversos modos en que plasmó esa violencia física y las funciones dramáticas que le reservó, tracemos un pequeño mapa de los regueros que fue dejando en sus comedias y tragedias.

1. *El rastro de la sangre*

Tanto *La Numancia*, como *La conquista de Jerusalén por Godofre de Buñón* y *El trato de Argel*, compuestas probablemente entre 1581 y 1586, comparten elementos trágicos, un tono buscadamente elevado, el protagonismo de una ciudad y la acumulación de situaciones violentas. En *La Numancia*, como era de esperar en la representación de un suicidio colectivo, el patetismo atraviesa toda la obra con amenazas

³ Acertadamente Margarita Peña se ha referido a *La Numancia* como “fiesta sanguinaria”, acudiendo al marbete de Jacques Lafaye. Cfr. Margarita Peña, “La esencia de la tragedia. Alegoría, recursos escénicos e infortunio en *La destrucción de Numancia* de Cervantes”, en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2008, pp. 57-80, p. 58. Para el libro de Lafaye, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Sólimán (1500-1557)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Sobre la violencia en la narrativa cervantina, véase Adrienne L. Martín, “Humor and violence in Cervantes”, en Anthony J. Cascardi, *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 160-185. En general, sobre la violencia en el teatro español del Siglo de Oro, véase James Franklin Turk, *Violence in Spanish Golden Age Drama*, Tesis de Doctorado, University of Maryland, 1982; Bruce Waddington, “El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 23 (1983), pp. 223-240; AA.VV., *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Falgu-Lacourt*, coord. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1994; Antonia Petro del Barrio, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006; y *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, coord. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, 2010.

de numantinos y romanos y avisos de destrucción completa, aunque todo ello se intensifique en las dos últimas jornadas, donde las mujeres piden la muerte para ellas y sus hijos antes que ser abandonadas y entregadas al enemigo (vv. 1272-1401). Asolados por el hambre, el caudillo Teógenes ordena matar a los prisioneros romanos y repartir su carne entre los asediados (vv. 1434-1441). La jornada III se cierra con un hijo que pide insistenteamente pan a su inadre, mientras ésta le conduce al fuego donde morirá (vv. 1688-1731). Ya en la cuarta y última jornada, Morandro, que aparece “herido y lleno de sangre, con una cestilla blanca en el brazo izquierdo con algún poco de bizcocho ensangrentado” (1787^{acot}),⁴ da cuenta de la muerte de Leoncio en el intento de robar pan a los romanos y –muy sacramentalmente– ofrece a su amada Lira el pan mojado en su propia sangre para caer luego muerto en su brazos. De hambre muere al punto el propio hermano de Lira y, ante tanta desgracia, ella pide a un soldado numantino que acabe con su vida (vv. 1787-1967). De inmediato, aparece una alegoría de la Guerra para representar su rigurosa fuerza sobre la vida y muerte de los personajes (v. 1967^{acot}). En una sucesión de horrores, Teógenes anuncia la decisión de matar a su mujer y a sus tres hijos, sale entonces de escena para volver al poco “con dos espadas desnudas y ensangrentadas las manos” (v. 2131^{acot}) y anunciar su propia muerte (vv. 2060-2175). Cuando por fin los romanos logran entrar en la ciudad, Gayo Mario y Jugurta la describen como “de sangre / un rojo lago”, donde “cuerpos muertos ocupan plaza y calles” (vv. 2209-2210 y 2226). Mario cuenta cómo pudo ver a Teógenes que se arrojaba a las llamas y hay tiempo incluso para que Viriato, el numantino vivo, se arroje desde una torre (vv. 2249-2391).

Como era de esperar en una obra que atiende al asalto y toma de una ciudad, varias escenas recrean la violencia de la guerra en *La conquista de Jerusalén*, aunque siempre por medio de gritos y sonidos que se especifican en la didascalia, ya sea en el incendio provocado en la ciudad (vv. 2231^{acot}-2241), ya en la descripción que hacen de

⁴ Miguel de Cervantes, *La Numancia*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1996.

la batalla los personajes de Jerusalén y la Esperanza: “Gritan dentro: ‘¡Así lo quiere Dios! ¡Godofre, Godofre! ¡Francia, Francia!’, y hacen ruido con trompetas y atabores, y a poco rato luego cesa” (2441acot).⁵ Más explícitamente, la primera jornada se cierra con los enamorados Solinda y Lustaquito camino de la hoguera, condenados por la crueldad del rey Aladino. Apenas se ha iniciado la jornada segunda y Clorinda apuñala al adivino Marsenio para desenmascarar sus falsas profecías y dejar constancia de su condición de mujer guerrera. Ya en la última jornada será Tancredo quien, en combate singular, acabe con la vida de Clorinda (v. 2281acot).

El propio Cervantes quiso presentar la tercera de estas obras como “trasunto / de la vida de Argel y trato feo” (vv. 2534-2535).⁶ Pero ese trato viene a ser referido casi siempre verbalmente, como en las frecuentes amenazas de azotes y apaleamientos o en la relación que hace el mozo de Sebastián de la muerte de un sacerdote de Montesa, como represalia por la muerte de un morisco de Sargel (vv. 490-686). Hay, no obstante, momentos de intenso patetismo, como la venta como esclavos de una familia con “el padre y la madre y los dos muchachos y un niño de teta a los pechos” (vv. 871-1034), el aprisionamiento de un cautivo que intenta escapar (“sale un morillo, como que va buscando yerbas, y ve escondido a este segundo cristiano, y comienza a dar voces: ‘¡Nizara, nizara!', a las cuales acuden otros moros y cogen al cristiano, y dándole de mojicones se entran”, v. 2021acot), su presentación ante el rey y su consiguiente castigo (vv. 2337acot-2353acot).

De entre las *Ocho comedias publicadas* en 1615, las tres correspondientes al ciclo berberisco y mediterráneo –*Los baños de Argel*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* y *El gallardo español*– son las que más claramente acuden a una violencia dramática, acaso por compartir con las obras de la primera etapa el cautiverio y la guerra como fondo de las tramas. Si entendemos *Los baños* como un ejercicio de

5 Miguel de Cervantes, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Brioso, Cátedra, Madrid, 2009.

6 Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1996.

reformulación de *El trato de Argel*, se comprueba de inmediato que Cervantes optó por acentuar la violencia, aun cuando la pieza fuera catalogada como *comedia*. De hecho, la obra comienza con el asalto a un lugar de la costa española por parte de los corsarios berberiscos y con don Fernando arrojándose al mar desde un risco tras el rapto de su amada Constanza (vv. 1-226acot). Se suceden luego episodios de cautiverio, apaleamiento (“Sale un cristiano cautivo, que viene huyendo del guardián, que viene tras él dándole de palos” v. 279acot)⁷ o desorejamiento (“Sale el guardián bají y un moro llamado Carahoja, y un cristiano atadas las orejas con un paño sangriento, como que las trae cortadas” v. 515acot). No contento con ello, Hazén apuñala al renegado Yzuf, por lo que se le condena a ser empalado (vv. 806-813 y 990-991). Osorio, por su parte, relata la muerte de un sacerdote en la tortura (vv. 2076-2085), mientras, tras la llegada de un cristiano herido, se refiere por dos veces la crueldad arbitraria que los jenízaros usan para con los cautivos (vv. 2253acot-2276 y 2337-2344). Otras dos acciones se desarrollan en paralelo entre los dos últimos actos y coinciden en ejercer la violencia sobre la infancia. La primera está protagonizada por el sacristán cautivo, que se propone raptar un niño judío, logrando al cabo que los propios judíos paguen su rescate para verse libres de él (vv. 1722-1726, 2515-2523 y 2824-2839). Al hilo, Francisquito anuncia su futuro martirio a su hermano Juanico: “he de ser un nuevo Justo / y tú otro nuevo Pastor” (vv. 1883-1884); y, en efecto, un cautivo cristiano asegura que lo ha visto atado “a una columna, / hecho retrato de Cristo, / de la cabeza a los pies / en su misma sangre tinto” (vv. 2373-2376). Más adelante se muestra su suplicio y, finalmente, su padre aparece en escena con sus huesos.

Por su propia condición de *comedia*, por su ubicación exótica en Constantinopla y por la distancia misma con el cautiverio de su autor, a pesar de ser una pieza de cautivos, la violencia en *La gran sultana* se queda simplemente en amagos de suicidio, tortura o muerte, de las cuales acaso la más visible sea la de Amurates cuando descubre

7 Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.

que Lamberto es un hombre escondido en su serrallo: “Sale el Gran Turco, y trae asido del cuello a Lamberto, con una daga desenvainada” (v. 2712^{acot}). Como era de esperar, todo acaba en nada.⁸ No ocurre así en *El gallardo español*, donde los combates y las muertes recorren la obra. Ya en la jornada I el capitán Guzmán riñe con el alférez Robledo (vv. 1059-1075), mientras que en la segunda tiene lugar el ataque a un aduar árabe, durante el cual Buitrago da muerte a Nacor (vv. 1711^{acot}-1718). Todavía el propio Buitrago habrá de vérselas con don Fernando y Margarita, que, vestida de hombre, luchará con “el capitán Guzmán y de otros tres soldados” (vv. 1742-1864).⁹ En la jornada III tiene lugar el asalto a Mazalquivir, cuya representación dispone Cervantes en la didascalia: “Tócase arma; salen a la muralla el Conde y Guzmán, y, al teatro, Azán, el Cuco y Alábez” (v. 2607^{acot}), “Salen al teatro Azán, el Cuco, el Alábez, Don Fernando y otros moros con escalas” (v. 2751^{acot}). Durante el asalto, don Fernando va dejando un considerable número de muertos y heridos, entre los que se encuentran el rey del Cuco y Alimuzel (vv. 2763^{acot} y 2813^{acot}).

Las dos comedias de asunto caballeresco incluidas entre las *Ocho* reservan a la violencia un papel menos destacado. En el *Laberinto de amor*, apenas Julia y Porcia parecen llegar a las manos animadas por una disputa entre Manfredo y Anastasio (vv. 1408-1439), más adelante Porcia golpea en la mano al estudiante Tácito que intenta robarle (vv. 1700-1708) y Manfredo prueba sus armas con el huésped de la posada (vv. 2592^{acot}-2634). Solo al final de la obra, cuando llega el momento de juicio de Dios, entra en escena Porcia acompañada del verdugo y presta a la muerte (v. 2793^{acot}). Un continuado combate entre Reinaldos y Roldán, interrumpido por diversos avatares, atraviesa *La casa de los celos y selvas de Ardenia* (vv. vv. 730-826, 2606-2631 ó 2679^{acot}-2687). La tensión violenta aumenta cuando

8 Miguel de Cervantes, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, ed. Luis Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.

9 Miguel de Cervantes, *El gallardo español. La casa de los celos*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1997. Más adelante Buitrago alardeará cómicamente de esa muerte (vv. 1924-1929).

entra la Desesperación en escena “con una soga a la garganta y una daga desenvainada en la mano” (v. 1312^{acot}), pues, en efecto, Reinaldos intenta suicidarse en la jornada siguiente, aunque lo detiene Malgesí (vv. 2092-2130^{acot}). Inmediatamente antes, dos sátiro “traen a Angélica como arrastrando, con un cordel a la garganta” sin que Reinaldos haya podido impedirlo (v. 2037^{acot}). También vemos al pastor Corinto intentando ahogar a Rústico (vv. 1900-1915) y huyendo luego de Reinaldos tras haberse burlado de él y haberse ofrecido a ayudar Angélica (2017-2022^{acot} y 2574-2585).

Por su parte, las comedias de asunto apicarado inclinan su uso de la violencia hacia lo cómico. Es lo que ocurre en la primera parte de *El rufián dichoso*, que narra la vida hampesca del futuro santo y donde este se presenta como un valentón de pega, por más que asegure ser “cofrade de sangre” en el hainpa sevillana (vv. 15-16), que amenace con saquear una pastelería (vv. 651-677) o que se señale entre sus actividades la de “cortar la cara” (v. 798). Hasta el romance que canta Lagartija y en el que un toro deja al jaque Reguilete “muerto y mohín, / bañado en su sangre misma” insiste en ese mecanismo (vv. 224-225). En la segunda parte, cuando la obra deviene en comedia de santos, la violencia adquiere una dimensión metafórica, encarnada en los demonios con los que el santo lucha (vv. 2427^{acot}-2479). Lo mismo ocurre al final de la obra, cuando, tras haber contraído la lepra para salvar el alma de doña Ana de Treviño, fray Cristóbal de la Cruz muere entre terribles dolores, para que de inmediato fray Antonio aparezca con “un lienzo manchado de sangre” (v. 2739^{acot}). En *Pedro de Urdemalas*, el asunto resulta aún más limitado, pues apenas alcanza a los recuerdos de Pedro como “hijo de la piedra”, “con dieta y azotes, / que siempre sobran allí” (vv. 600-609),¹⁰ a la arremetida de Pascual contra el sacristán, al que ase del cuello enfurecido por los celos de Benita (vv. 815-824) y a la descripción de los tormentos del infierno que Pedro despliega para engañar a una viuda (vv. 2132-2146 y 2217-2231). En *La entrete-*

10 Miguel de Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998.

nida, son los criados Cristina, Ocaña, Quiñones y Muñoz quienes protagonizan todas las escenas de violencia, muy cerca de los modelos dramáticos del siglo anterior o incluso de los esquemas propios de la *commedia dell'arte*. Ya en la jornada I, Quiñones amenaza con abofetear a Cristina (vv. 771-773), mientras que, en la segunda, Muñoz manifiesta el miedo a los castigos físicos que le esperan si se descubren sus trazas (vv. 1412-1425). Un poco más allá, Cristina incita a Torrente para que dé “media docena de palos” a Ocaña y aquel amenaza con cortarle la lengua (vv. 1729-1739). Comenzada la tercera jornada, Torrente y Ocaña comparecen “cada uno con un garrote debajo del brazo” y dispuestos a hacer buenas las amenazas (vv. 2084acot-2114), aunque luego todo venga a quedar en nada, hasta que, durante la preparación de una representación para entretener a sus señores, inicien una disputa sobre quién ha de bailar con Cristina. Ocaña parece entonces romper las narices a Torrente, que responde atravesándole con espada. Todos lo dan por próximo a la muerte, cuando acuden un alguacil y un corchete dispuestos a llevar a la cárcel al asesino. Al final, pone en pie que todo era fingido y parte de un ardido trazado por ambos criados (vv. 2384-2482).

El papel de la violencia en los ocho entremeses es notablemente menor. Así, en *El rufián viudo* Repulida y Juan Claros parece que van a llegar a las manos, aunque todo queda en palabras (vv. 195-207); en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, el bachiller Pesuña y Jarrete se disponen a mantear al sacristán (v. 327-349); y en *La guarda cuidadosa*, sotasa水晶án Pasillas entra en escena para enfrentarse al soldado “armado con un tapador de tinaja y una espada muy mohosa; viene con él otro sacristán, con un morrón y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra”.¹¹ Es únicamente en *El retablo de las maravillas* donde la rabia se materializa en golpes y donde el furrier “mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el alcalde aporrea al Rabellejo”.¹²

11 Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alianza, Madrid, 1998, p. 62.

12 *Ibid.*, p. 101.

2. Formas y razones de la violencia en Cervantes

Si estas son las huellas que la violencia dejó en las tragedias, comedias y entremeses de Miguel de Cervantes, los mecanismos con que la plasmó en escena fueron tres: la alegoría, el discurso y la representación. La primera forma es, sin duda, la más intelectualizada y ajena a la truculencia del asunto. Así, en *La Numancia*, toda la violencia que sostiene la trama y que se justifica en el futuro triunfo del imperio español, se materializa en la alegoría de la Guerra, a la que acompañan el Hambre y la Enfermedad. La iconografía de las tres figuras está perfectamente definida en la acotación por las máscaras y los atributos con que se adornan. La Guerra se presenta como “una mujer armada, con un escudo en el brazo izquierdo y una lancilla en la mano, que significa la Guerra”; la Enfermedad trae “una máscara amarilla” y viene con “una muleta y rodeada de paños la cabeza”; por último, el Hambre sale también con “máscara amarilla o descolorida” y vestida de “bocací amarillo” (v. 1967acot). Téngase en cuenta que el amarillo, según la simbología de los colores extendida en la época era símbolo de la desesperación,¹³ que, a su vez, era sinónimo de suicidio, en referencia aquí al destino de los numantinos.¹⁴ Algo similar sucede en *La conquista de Jerusalén*,

13 Así lo atestiguaba Gutierre de Cetina en su famoso soneto “Es lo blanco castísima pureza” cuando afirma: “lo amarillo / es desesperación” (*Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 207) o Juan de Horozco y Covarrubias al anotar: “Lo amarillo es contrario a la esperanza” (*Emblemas morales*, Juan de la Cuesta, Segovia, 1589, f. 101r).

14 Esta muerte voluntaria se convierte en respuesta contra los romanos y apunta, más allá, hacia la España futura. Así lo entendió Paul Lewis-Smith, “Cervantes’ *Numancia* as Tragedy and as Tragicomedy”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64.1 (1987), pp. 15-26, p. 24: “Through the figure of Guerra, leader of a group of allegorical characters whose other members, Enfermedad and Hambre, evoke the community’s final suffering, he reminds the audience that the tables are turned in the history of international conflict following the Numantians’ deaths, the Romans being overwhelmed and the military supremacy which they once possessed finally passing to Spain”. Sobre la guerra en la obra, véase Heinz-Peter Endress, “La guerra como situación, motivo y tema central en *La Numancia*”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5 (2003), pp. 283-292.

pues, cuando está a punto de finalizar, concurren las figuras alegóricas de la propia ciudad de Jerusalén, como una anciana con cadenas, el Trabajo, como un anciano con un yugo sobre los hombros, el Contento, la Esperanza y la Libertad para detenerse a describir el asedio:

JERUSALÉN

¡Las escalas arriman ya a mi cerca!
¡Los cristianos ya embisten la muralla!
Las máquinas ya llegan, ya están cerca!
¡Oh, qué terrible encuentro, oh qué batalla
Torna a sonar la gritería.
en el muro y las máquinas se empieza!
¡Qué voces, qué romper de dura malla!
*Dan voces y dicen: "¡Traigan aquí
esa escala, disparen otra vez ese trabuco,
aquí soldados, agua a las máquinas,
arriba soldados, que así lo quiere Dios!"*

TRABAJO

Enrique de Volterra llegó junto
a las almenas y al perder la vida.
Reimundo también queda allí difunto,
que ya van los cristianos de vencida.

(vv. 2449-2470)

En *La casa de los celos* aparece la Desesperación con una soga y una daga anunciando el suicidio frustrado de Reinaldos. Por su parte, fray Cristóbal de la Cruz mantiene un combate espiritual en *El rufián dichoso* con el demonio Saquiel, que se materializa en escena “vestido de oso” (v. 2427acot), aunque a la postre huya bramando ante el santo que renueva su condición de jaque, aunque ahora a lo divino: “Vuelve, que te desafío / a ti y al infierno todo, / hecho valentón al modo / que plugo al gran Padre mío” (vv. 2476-2479).

Para la plasmación de la mayor parte de esas situaciones violentas, Cervantes optó por el discurso verbal, que podía graduar en función de sus intereses dramáticos y que, al tiempo, aliviaba de la contemplación directa del horror, fiel a la intención moral que

guió buena parte de su obra.¹⁵ En algunos casos se trata de anuncios, premoniciones o amenazas; en otros, de la narración de hechos ya acaecidos. Así, si en *La Numancia*, mientras las mujeres numantinas solicitan la muerte a sus maridos o Teógenes ordena comerse a los prisioneros romanos, el Hambre primero y luego Gayo Mario y Jurguta describen el espantoso paisaje final de la tragedia:

HAMBRE

No hay plaza, no hay rincón, no hay calle
[o casa,
que de sangre y de muertos no esté llena;
el hierro inata, el duro fuego abrasa,
y el rigor ferocísimo condena.

(vv. 1990-1993)

Tanto en *El trato de Argel* como en *Los baños de Argel* se acude con frecuencia a este modo para representar la violencia. Así, en *El trato*, Sebastián da cuenta de la muerte de un sacerdote, mientras que en *Los baños* es Osorio quien relata otro suplicio similar y Zahara quien refiere el empalamiento de Hazén, sustrayéndolos así a la vista del espectador: “Vile morir tan contento, / que creo que no murió” (vv. 990-991). Algo parecido ocurre con el martirio que había anunciado Francisquito para sí mismo y del que un cautivo cristiano hace una primera relación. En obras como *La gran sultana*, *Laberinto de amor*, *El rufián dichoso*, *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida* o los *Entremeses* casi todo se limita al anuncio de palos, bofetones, castigos, muertes o suicidios, que luego apenas se llegan a materializarse.

Cuando, muy excepcionalmente, quiso Cervantes poner la violencia misma ante los ojos del espectador, lo hizo de dos modos bien diversos: el primero más atenuado, por medio de indicios que hicieran sospechar de unos hechos brutales a los que no se asiste; el segundo, haciendo que esos actos se representaran sobre las ta-

15 Sobre esa sustitución de la acción dramática por el discurso, al menos en *La Numancia*, véase Emilie Bergman, “The Epic Vision of Cervantes's *Numancia*”, *Theatre Journal* 36.1 (1984), pp. 85-96, p. 91.

blas. Entre los indicios, los más comunes fueron para Cervantes los sonidos, como bien ha destacado María de la Trinidad Ibarz: "En las obras de Cervantes nos encontramos entre vocería de moros; suspiros y gemidos de quienes yacen medio muertos; sentidas plegarias rogando la intercesión de la Virgen María".¹⁶ Valgan, para confirmarlo, los ejemplos de *La conquista de Jerusalén*: "Entran dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato, y luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale Godofre, Boemundo, Charles y Fabricio y Reimundo y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: '¡Apriesa, alarma, alarma!' " (v. 2231acot) o del asalto a Mazalquivir en *El gallardo español*: "Éntranse, y suenan chirimías y cajas" y "Sueña mucha vocería de '¡Li, li, li!' y atambores" (vv. 2429acot y 2619acot). Se encuentra, por otra parte, objetos presentados en escena y que actúan como metonimia de una violencia ya ocurrida, que se prefiere obviar. Es el caso de las espadas ensangrentadas que anuncian la muerte de la familia de Teógenes:

Vase y sale TEÓGENES con dos espadas desnudas, y ensangrentadas las manos, y como SERVIO le ve venir, búyese y éntrase dentro.

TEÓGENES

Sangre de mis entrañas derramada, pues sois aquella de los hijos míos; mano contra ti misma acelerada, llena de honrosos y crueles bríos...

(vv. 2131acot-2135)

o la de Clorinda a manos de Tancredo en *La conquista de Jerusalén*:

Vanse todos, y dentro suenan golpes de espadas, como que se combaten, y dice TANCREDO a voces: Tu vida acabar[é] con tu denuedo al filo desta espada, moro fuerte.

TANCREDO

¹⁶ María de la Trinidad Ibarz Ferré, "Los sonidos de la guerra en las obras de Miguel de Cervantes", *Anuario de Estudios Cervantinos*, IX (2013), pp. 117-134, p. 118.

CLORINDA

Combate y calla. Guarda tú tu vida que bien tienes de qué, si acaso es éste el brazo que mi espada regir suele. ¡Ríndete, acaba ya!

TANCREDO
CLORINDA

Primero el alma saldrá deste mi pecho que el esfuerzo que en él, con valeroso intento, encierro. Pues desa pertinacia toma el pago.

TANCREDO

Suena un gran golpe dentro, y sale luego CLORINDA con la espada rota y muy desmayada, y sale tras ella TANCREDO con la espada sangrienta.

CLORINDA

Venciste, fuerte cristiano[...]

(vv. 2272acot-2282)

Tras el martirio del niño en *Los baños de Argel*, un lienzo se convierte en símbolo visible de su muerte: "Sale el padre con un paño blanco ensangrentado, como que lleva en él los huesos de Francisquito" (v. 3007acot); y el mismo objeto sirve para anunciar el tránsito de fray Cristóbal de la Cruz en *El rufián dichoso*: "Sale fray Antonio llorando, y trae un lienzo manchado de sangre" (v. 2739acot). Siempre atento a la elusión de la violencia prescindible, Cervantes encontró soluciones escénicas que impedían al espectador contemplar la muerte de los personajes. Es lo que ocurre como al final de *La Numancia*, cuando Variato se arroja desde una torre sin que llegue a verse su caída, o con los muertos que don Fernando va dejando en el combate, que, aun cuando fueran alcanzados en escena, se indica que habían de caer en el vestuario: "Embisten; anda la grita. Lleva Muzel una escala; sube por ella, y otro moro por otra; desciende al moro Buitrago, y don Fernando ase a Muzel y derríbale; pelea con otros, y mátalos. Todos han de caer dentro del vestuario" (v. 2763acot).

Los gestos de violencia que Cervantes representó con más frecuencia sobre las tablas fueron combates y pendencias de diversa índole: las luchas militares de *El gallardo español*, los enfrentamientos caballerescos en *La casa de los celos* o las peloteras villanescas de *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida* o el *Retablo de las maravillas*. Una segun-

da exhibición de violencia visible corresponde a torturas y martirios, ya sean los que Angélica sufre a manos de dos sátiro en *La casa de los celos*, el apaleamiento de un cautivo cristiano en *El trato de Argel*: “Átanle con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y dos le están dando; y, de cuando en cuando, el cristiano se encomienda a Nuestra Señora, y el rey se enoja y dice en turquesco, con cólera: “Laguedi denicara, bacinaf; ¡a la testa, a la testa!” (v. 2353acot), las tundas y desorejamientos de *Los baños* o la exhibición del suplicio de Francisquito:

FRANCISQUITO	<i>Córrese una cortina; descúbrese FRANCISQUITO, atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad. ¿No me quieran desatar, para que pueda, siquiera, como es costumbre espirar? No, que de aquesa manera más a Cristo has de imitar.</i>
PADRE	(vv. 2554acot-2559)

Junto a la muerte del niño, Cervantes sólo puso cuatro muertes violentas más a vista de los espectadores y siempre con una función señalada en la construcción de sus acciones dramáticas. En un momento dramáticamente decisivo de *La Numancia*, Morandro, antes de morir, ofrece a Lira un poco bizcocho robado a los romanos mojado en su propia sangre y muere. De inmediato, es el hermano pequeño de Lira el que muere en escena por causa del hambre, exemplificando así el sacrificio personal y colectivo de los numantinos, que, como ha escrito Francisco Vivar, “convierten sus actos en un espectáculo público”.¹⁷ No sólo eso; la acción adquiere de ese modo una dimensión sagrada y ritual, que encaja a la perfección en la trascendencia histórica que Cervantes pretendió otorgar a su tragedia. En *La con-*

¹⁷ Francisco Vivar, “El ideal pro patria morí en *La Numancia* de Cervantes”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2 (2000), pp. 7-30, p. 21.

quista de Jerusalén, Clorinda apuñala al adivino Marsenio para demostrar ante Aladino la falsedad de sus premoniciones:

MARSENIO	<i>Feliz reposo me asegura el cielo, larga, dichosa y descansada vida; de repentina muerte no recelo, de cautiverio o enfermedad mecida. ¿Si pruebo que mientes? Bueno. Ansí, velo de tal modo que venga a ser creída. Dale de puñaladas.</i>
CLORINDA	<i>Llegue a tu corazón la daga mía, que mentirosa hará tu astrología. ¡Oh, Clorinda, más fuerte que los signos, furiosa ejecutoria de los hados!</i>
MARSENIO	(vv. 778-787)

Para desvelar su condición secreta de cristiano y buscar la salvación eterna, Hazén apuñala al renegado Yzuf en *Los baños de Argel*:

YSUF	<i>Sin duda que eres cristiano. Bien dices; y aquesta mano confirmará lo que has dicho poniendo eterno entredicho. a tu proceder tirano. Da HAZÉN de puñaladas a YZUF.</i>
HAZÉN	<i>¡Ay, que me ha muerto! ¡Mahoma, desde luego la venganza, como es tu costumbre, toma! ¡Tú llevas buena esperanza a los lagos de Sodoma!</i>
YSUF	(vv. 807-816)
HAZÉN	

La última muerte es la del traidor Nacor, al que el soldado Buitrago atraviesa durante el ataque al aduar de Arlaja:

BUITRAGO
NACOR
BUITRAGO
NACOR
BUITRAGO

Suena dentro: ¡Arma, arma! ¡Santiago! ¡Cierra, cierra España, España! Salga al teatro Nacor abrazado con Arlaja y, a su encuentro, Buitrago. ¡Tente, perro cargado! ¡Tente, galgo! Amigo soy, señor. ¡No es este tiempo para estas amistades! ¡Tente, perro! ¡Muerto soy, por Alá! ¡Por San Benito, que he pasado a Nacor de parte a parte!
(vv. 1711acot-1718)

Vistos los modos de presentación de la violencia física en escena, acudamos ahora a las funciones que quiso Cervantes reservarle en la construcción de su teatro, y que podemos dividir entre aquellas propias de la arquitectura dramática y aquellas que atienden a la formulación de un mensaje ideológico, aunque inserto –claro está– en la propia construcción de la obra. Las primeras vienen condicionadas, en buena medida, por el género, y por ello nos encontramos con una violencia que utiliza en situaciones trágicas y otra que le sirve para acentuar determinados elementos de la comididad. A esa violencia trágica se acude para obtener dos fines complementarios: por un lado, la *admiratio*, en la que se suman el horror y la fascinación que éste causa, y, por otro, la *catarsis*. A ese asombro buscado –y con frecuencia repentino para el espectador– corresponden las muertes representadas sobre las tablas, la plasmación de la guerra y el heroísmo en piezas como *El gallardo español* o situaciones de *La Numancia*, como la escena en la que Morandro ofrece bizcocho empapado en la propia sangre a su amada Lira o la propuesta de Teógenes de comerse a los prisioneros romanos para paliar un hambre ya irrefrenable:

Y, para entretener por alguna hora la hambre, que ya roe nuestros huesos, haréis descuartizar luego a la hora esos tristes romanos que están presos, y, sin del chico al grande hacer mejora,

repártanse entre todos; que con esos será nuestra comida celebrada por estraña, cruel, necesitada.

(vv. 1434-1441)¹⁸

La catarsis –entendida, conforme a la *Poética* aristotélica (fr. 1449b), como una suma de “piedad y temor”¹⁹ fue un efecto expresamente buscado por Cervantes en sus obras de carácter más trágico, ya fuera con el suicidio final del joven Viriato en *La Numancia*; ya con la muerte de Clorinda, que se convierte al cristianismo instantes antes de morir; ya con el maltrato o la muerte de niños, como ocurre en *Los baños de Argel*, donde, para mostrar la muerte de Francisquito, apunta directamente al efecto sobre los sentimientos del espectador: “Córrese una cortina; descúbrese Francisquito, atado a una columna en la forma que pueda mover a más piedad” (v. 2554acot). La escenificación de la violencia, junto con el deleite producido por la acción, contribuiría así a la commoción de un público mejor predisputo a recibir una doctrina a la que luego nos referiremos.

Pero la violencia también tiene una función cómica en el teatro cervantino. Unas veces se sirvió de ella para intensificar los rasgos festivos de ciertos personajes –al modo de la *commedia dell'arte*–, tales como Corinto e incluso Reinaldos, Roldán y sus exageradas

18 Cfr. Frederick A. de Armas, “Achilles and Odysseus: An Epic Contest in Cervantes *La Numancia*”, en *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 357-370, pp. 366-367.

19 Aristóteles, *Arte poética*, en *Artes poéticas*, trad. Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987, pp. 55 y 103. Sobre las conexiones de la dramaturgia cervantina con el teatro clásico, véase Francisco Ruiz Ramón, “Cervantes dramaturgo: las ‘figuras morales’ en *La Numancia*”, en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, ed. Felipe Pedraza y Rafael González-Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1999, pp. 51-64, pp. 60-61; Carmen González Vázquez, “La influencia de la dramaturgia latina en el teatro de Cervantes”, *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*, 5 (2003), pp. 77-88; o Benjamín Torrico, “De sitios y sitiados: El subgénero bélico como nueva tragedia”, en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2008, pp. 277-285, p. 281.

disputas en *La casa de los celos* o como el bufonesco y pendenciero Buitrago en *El gallardo español*, quien, tras haber ensartado a Nacor, se excusa diciendo: “Pasele, por la fe de caballero, / por entrabbas ijadas, ignorando / que fuese el que el aviso dio primero; / y, si no lo estorbara don Fernando, / diera con más de dos patas arriba, / que con él se me fueron escapando” (vv. 1924-1929). En otras ocasiones, acentúa el carácter entremesil de la acción. Así ocurre, claro está, con el apaleamiento final de *El retablo de las maravillas* o con la jornada III de *La entretenida* y todos los enfrentamientos burlescos de Ocaña y Torrente:

TORRENTE	¿Es daga aquese garrote, señor Ocaña?
OCAÑA	Es un palo que por martas lo señalo para ablandar un cogote. ¿Y es puñal aquese vuestro?
TORRENTE	Es una penca verduga que las espaldas arruga del maldiciente más diestro. (vv. 2084acot-2114) ²⁰

En esas mismas obras, la violencia viene a contribuir al funcionamiento de una de las estrategias dramáticas más queridas para Cervantes, como fue el teatro dentro del teatro. El moro Cauralí, personaje de *Los baños de Argel*, confunde la realidad y la ficción, cuando ve al sacristán mandarle requiebros desde el escenario en el que se representa una égloga pastoril. En *La entretenida*, el conflicto entre ambos criados se traslada al entremés final que representan ante sus amos y a la supuesta muerte de Ocaña, que todos dan por verdadera.²¹ Incluso la aparición de un alguacil y un corchete como repre-

sentantes de una realidad ajena al mundo cerrado de amos y criados tiene un papel paralelo al del furrier que interrumpe la acción en *El retablo* y que termina a palos con los espectadores reunidos en casa de Juan Castrado:

FURRIER	Canalla barretina: si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano. Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es! ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad!
BENTITO	<i>Mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el ALCALDE aporrea al RABELLEJO; y la CHERRINOS descuelga la manta y dice:</i>
FURRIER	El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.
CHIRINOS	El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla! ²²
CHANFALLA	

Además de esas funciones intrínsecas al género, Cervantes acudió a la violencia en escena con otras intenciones que sobrepasaban lo meramente literario. Hay, para empezar, una voluntad propagandística vinculada a la corona y a la causa cristiana, que se plasma en obras como *La Numancia*, donde el sacrificio de los numantinos se convierte en origen del imperio español;²³ *El gallardo español* y su

20 Cfr. Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, p. 235.

21 Cfr. Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturgue. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, p. 372 y Stanislav Zimic, *op. cit.*, 1992, p. 252.

22 Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. cit., p. 101.

23 William M. Whitby, “The Sacrifice Theme in Cervantes’ *Numancia*”, *Hispania*, 45 (1962), pp. 205-210.

exaltación del heroísmo en la nobleza hispánica; o *El trato de Argel*, donde Sebastián contrasta la condena a la hoguera de un morisco renegado por parte de la Inquisición —que se presenta como justa y razonable—²⁴ con la cruel muerte en venganza de un sacerdote valenciano:

SAYAVEDRA	Mide por otro nivel tu llanto, que no hay paciencia que las muertes de Valencia se venguen acá en Argel. Muéstrase allá la justicia en castigar la maldad; muestra acá la crueldad cuánto puede la injusticia. En tan amarga querella, ¿quién detendrá los gemidos? Ellos con culpa punidos; nosotros, muertos sin ella. (vv. 695-706)
SEBASTIÁN	

Esa autoafirmación nacional va unida a un propósito de denuncia sobre la situación de los cautivos en Argel. Por ello se insiste una y otra vez en el carácter directo y documental de los testimonios, ya sea desde la didascalia: “es cuento verdadero, que yo lo vi” (*El gallardo español*, v. 628acot), ya desde los mismos títulos: “Comedia llamada *Trato de Argel*, hecha por Miguel de Cervantes, qu'estuvo cautivo en él siete años”. Cervantes se sirve de estas comedias para representar la terrible realidad del cautiverio y la desesperación de aquellos españoles sometidos, entre los que él mismo se contó. No es mucho, por ello, que don Fernando asegure en *Los baños de Argel* “que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos” (vv. 2395-2396).²⁵ Esa terrible información se acompaña de una propuesta política

24 “...y, como se le probaron / tantas maldades y errores, / los justos inquisidores / al fuego le condenaron” (vv. 515-518).

25 Respecto a ese vínculo personal de cautiverio y teatro, véase Satnislav Zimic, *op. cit.*, pp. 55-56 y 143 y Margarita Peña, *art. cit.*, p. 62.

de intervención militar en Argel para acabar con el problema, que coincide con lo dicho al final de la *Epístola a Mateo Vázquez* y que se mantiene no sólo en *El trato de Argel*, en cuya jornada I se repite casi a la letra buena parte del poema remitido al secretario de Felipe II, sino en *Los baños* o en *El gallardo español*.²⁶

3. Límites de la violencia cervantina

La actividad teatral de Cervantes abarcó un período lo suficientemente largo como para asistir a la enorme transformación que ocurrió en la dramaturgia española entre los reinados de Felipe II y su heredero. Si a principios de la década de los ochenta, al poco de salir de Argel, lo vemos componiendo tragedias como *El trato* o *La Numancia*, sus *Ocho comedias* no vieron la luz hasta 1615, casi treinta y cinco años en los que intentos teatrales del XVI se verán desbordados por Lope y la invención de la comedia nueva. Si nos atenemos a sus propias palabras, Cervantes, que asistió como testigo y protagonista a la historia, parecía más inclinado a los modelos antiguos que a las novedades lopescas. Basta leer el muy medido prólogo que estampó con sus comedias o las palabras con que el canónigo de Toledo, en el *Quijote* (XLVIII, I), defendía el teatro del siglo anterior:

26 En la *Epístola* se lee: “La gente es mucha, mas su fuerza es poca: / desnuda, mal armada, que no tiene / en su defensa fuerte, muro o roca. / Cada uno mira si tu armada viene, / para dar a sus pies el cargo y cura / de conservar la vida que sostiene. / Del amarga prisión, triste y escura, / adonde mueren veinte mil cristianos, / tienes la llave de su cerradura. / Todos, cual yo, de allá, puestas las manos, / las rodillas por tierra, sollozando, / cercados de tormentos inhumanos, / valeroso señor, te están rogando / vuelvas los ojos de misericordia / a los tuyos, que están siempre llorando; / y, pues te deja agora la discordia / que hasta aquí te ha oprimido y fatigado, / y gozas de pacífica concordia, / haz ¡oh buen rey! que sea por ti acabado / lo que con tanta audacia y valor tanto / fue por tu amado padre comenzado” (*Epístola a Mateo Vázquez*, en *Obra completa. III*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, p. 1383, vv. 211-231). Para el vínculo del poema con *El trato de Argel*, Geoffrey Stagg, “The Curious Case of the Suspect Epistle”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1 (2003), pp. 201-214, p. 204.

—Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos reinos, las cuales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?

—Sin duda —respondió el autor que digo— que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*.

—Por esas digo —le repliqué yo—, y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado.²⁷

Pero tampoco hay que engañarse. Cervantes exageraba, pues los intentos de Cueva, Virués, Argensola o del propio Cervantes fracasaron precisamente por no encontrar un público propicio, y sólo a Lope le estuvo reservada la posibilidad de convertir la comedia en un auténtico fenómeno de masas. Bajo la influencia de Séneca y de la tragedia renacentista italiana,²⁸ los trágicos hispánicos die-

27 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, Barcelona, 2004, I, pp. 604-605.

28 Sobre la influencia de Séneca, véase James P. Wickersham Crawford, "The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's Castro and Bermúdez's *Nise lastimosa*", *Modern Philology*, XII (1914-1915), pp. 171-186; William C. Atkinson, "Séneca, Virués, Lope de Vega", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Atenes, Barcelona, 1936, I, pp. 111-131; Edwin S. Morby, "The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva", *Studies in Philology*, XXXIV (1937), pp. 383-391; Jesús Luque Moreno, "Introducción general", en Séneca, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1987, I, pp. 7-109, pp. 68-72; Jean Canavaggio, *art. cit.*; o Carmen González Vázquez, *art. cit.* Para los modelos italianos y su influjo en España, véase Marco Ariani, "L'Orbecche di G. B. Giraldi e la poética dell'orrore", *La Rassegna della Letteratura*

ron al espanto un papel preponderante en sus producciones, hasta construir una suerte de teatro del horror, en el que cabían excesos sangrientos y atrocidades de toda índole, presentados de manera abierta, que habrían de conducir al espectador hacia una catarsis de miedo y compasión.²⁹

Frente a tales excesos —aunque sin renunciar por completo a la utilidad teatral de la violencia—, Lope de Vega optaría por atenuar su presencia en escena. Especialmente ilustrativa para este caso resulta la comedia *Los cautivos de Argel*, que Lope hubo de escribir hacia 1598 y en la que retoma un asunto propiamente cervantino para darle un sesgo novelesco y amoroso, que contrasta con la solución de *El trato* o de *Los baños de Argel*.³⁰ Sirva como ejemplo la jornada III, en la que el cautivo Sayavedra describe a sus compañeros Pereda y Herrera el suplicio del sacerdote Félix a manos de los moros y repentinamente anuncia: "Si le queréis ver, miralde". En efecto, la siguiente acotación lo explica: "Descúbrase una pintura de lienzo y un risco; se vea el palo en que está puesto Félix, descubierto el pecho y en él hecha la cruz de Montesa con sangre". En una suerte de écfrasis parlante, el sacerdote pintado recita un soneto sobre su

Italiana, 3 (1974), pp. 432-450 y Alfredo Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, pp. 27-28 y 221-223.

29 Cfr. Alfredo Hermenegildo, "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Critión*, 23 (1983), pp. 89-115. El propio Hermenegildo explica en otro lugar: "Los trágicos del Renacimiento español han modificado la tensión trágica en el centro de la obra, dejándose llevar por la preocupación de complicar la intriga para despertar el interés absoluto en el espectador. Y al darse cuenta de que la envergadura trágica de la obra ha sido disminuida, de que su centro de gravedad ha sido desplazado, se ven obligados a asegurar el efecto trágico aumentando desmesuradamente los horrores en los finales de las distintas acciones" (*La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973, p. 44)

30 Louise Fothergill Payne hace un interesantísimo análisis de la relación en estas tres obras en "Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel: tres 'trasuntos' de un 'asunto'", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 177-184. Véase asimismo Debora Vaccari, "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. cit., pp. 395-415.

martirio y anuncia su muerte, hasta que el cautivo Pereda exclama: “Ya espiró, cubrid al punto / este espectáculo triste”, para que así se vuelva a cubrir la cortina antes mencionada.³¹ Como se ve, la violencia, que sólo visible durante un muy breve intervalo de tiempo, pasa a ser representada en una pintura y oculta tras los cortinajes.

Como otros autores de su generación, Cervantes pudo recibir la influencia de las tragedias de Séneca y del teatro italiano contemporáneo y acaso por ello no dudó en hacer de la violencia un recurso frecuente en su teatro.³² Aun así, la violencia tiene una mayor significación en obras más antiguas, en tragedias, como *La Numancia*, o en comedias serias, como *Los baños de Argel*. Su presencia es también considerable en las tramas épicas y militares –ya sea *La conquista de Jerusalén* o *El gallardo español*– y en las obras que abordan un cautiverio en el que los personajes se ven confrontados a una situación de残酷 continuada. En ningún caso, sin embargo –ni siquiera en *La Numancia*–, la violencia se convierte en eje y razón de la acción dramática. Cervantes, que evitó horrores innecesarios en escena,³³ e inclinó por la descripción verbal y sólo acudió a la representación directa de la brutalidad o de la fuerza en momentos concretos de alta intensidad dramática.³⁴ Por eso prefirió –frente al Lope de *Los cautivos de Argel*–

31 Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, en *Obras*, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1917, IV, pp. 223-260, p. 249.

32 Cfr. Jean Canavaggio, *art. cit.*, pp. 4 y 10, que propone una lectura de Séneca por parte de Cervantes en la versión italiana de Lodovico Dolce, publicada en Venecia en 1560. Subrayando los vínculos con los tragediógrafos contemporáneos, José Montero Reguera señala un tema común de violencia entre *La Numancia* cervantina, la *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola (ca. 1583), la *Tragedia llamada honra de Dido* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587) y *La reina Matilda*, de Juan Domingo Bevilacqua (1597), en “Una imagen del horror en el teatro de Cervantes (*Numancia*, III, vv. 1687-1731)”, en *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. Héctor Briosio, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 137-142.

33 Cfr. Cecilia V. Sargent, *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1930, pp. 124-125 y Canavaggio, *op. cit.*, pp. 350-352.

34 No deja de ser significativo que una buena parte de la representación de la violencia en el teatro cervantino tenga como asiento la didascalia, donde se dispone una puesta en escena que habrá de convertirse en marco para la acción y los discursos,

–mostrar materialmente el martirio de Francisquito “en la forma que pueda mover a más piedad” (v. 2554 *acot*). Respecto a la violencia convertida en motivo de risa, puede afirmarse algo similar. Sólo acudió a ella cuando le interesaba dramáticamente, renunciando de antemano a esos finales de trifulcas y bastonazos que solían cerrar los entremeses contemporáneos y que censuró por boca de Berganza en el *Coloquio de los perros*: “...como los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarne, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño”.³⁵

La violencia se convirtió en asunto y mecanismo casi inevitable para la tragedia renacentista. No en vano, Alonso López Pinciano había caracterizado la *tragedia patética* como “aquella que está llena de miedos y miseria” y causa “en todo el pueblo... llanto y tristeza”.³⁶ Sin embargo, ese *pathos* tuvo para Cervantes sus límites particulares en la estética y en la propia ideología. Estaba, por un lado, la verosimilitud, que en ningún caso permitía rebasar los términos de lo razonable, evitando caer en lo inadmisible o lo ridículo. Por otro lado, la experiencia vital del autor apuntaba –especialmente en las comedias de cautivos– a una verdad histórica que habría de convertirse en sustento de la doctrina. Como Madrigal en *La gran sultana*, Cervantes aspiró a escribir sus comedias “sin discrepar de la verdad un punto” (v. 2921). Más que conmocionar a los espectadores con el horror, su propósito fue conmoverlos con la verdad misma, evitando truculencias impertinentes y dosificando la violencia para convertirla en cauce de un ideario, en cuyo centro estaba un sentimiento de piedad que se pretendía transmitir a los espectadores.

intensificando así el efecto dramático.

35 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, en *Obra completa. II*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, pp. 955-956.

36 Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1974, II, p. 319. Margarita Peña, siguiendo a Alfonso de Toro en su *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España* (Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1998, p. 221), acepta la clasificación de la tragedia cervantina como “tragedia pathética”. Cfr. *Art. cit.*, p. 63.

APÉNDICE. LA VIOLENCIA FÍSICA EN EL
TEATRO DE CERVANTES. TABLA DE RESUMEN

La Numancia

1085-1088 ^{acot}	Marquino se suicida arrojándose a una sepultura.	Discurso Representación
1434-1441	Teógenes dispone comer carne de los prisioneros romanos.	Discurso
1787 ^{acot} -1967	Morandro trae bizcocho ensangrentado del campamento romano y se lo ofrece a Lira. El hermano de esta muere de hambre y ella pide a un soldado numantino que acabe con su vida.	Discurso Representación
2060-2175	Teógenes mata a su mujer y a sus tres hijos fuera de escena. Vuelve con dos espadas ensangrentadas y anuncia su propia muerte.	Discurso Representación
2249-2391	Viriat se arroja desde una torre.	Discurso Representación

La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

2231 ^{acot} -2241	Incendio en Jerusalén.	Discurso Representación
778-787	Clorinda apuñala al adivino Marsenio.	Representación

El trato de Argel

490-686	Sebastián relata la muerte de un sacerdote como represalia por la condena de un morisco.	Discurso
2337 ^{acot} -2353 ^{acot}	Aprisionan, golpean y torturan a un cristiano.	Representación

Los baños de Argel

1-226 ^{acot}	Corsarios berberiscos atacan un pueblo costero. Don Fernando se arroja al mar en pos de Constanza	Discurso Representación
515 ^{acot}	Aparece en escena un cristiano recién desorejado.	Representación
981-990	Muerte de Hazén empalado.	Discurso
1874-1884	Francisquito anuncia su futuro martirio.	Discurso
2253 ^{acot} -2276	Crueldad arbitraria de los jenízaros con los cautivos.	Discurso
2369-2380	Un cautivo cuenta que ha contemplado el martirio de Francisquito.	Discurso
2554 ^{acot} -2574	Muerte de Francisquito en una columna.	Representación
3007 ^{acot}	El padre de Francisquito trae un paño ensangrentado con sus huesos.	Representación

La gran sultana doña Catalina de Oviedo

128-133	Los turcos raptan a Clara.	Discurso
670-675	El Gran Turco ordena empalar a Rustán y Mamí.	Discurso
1860-1861	El Gran Turco ordena empalar a Madrigal y al padre de Catalina.	Discurso

El gallardo español

1059-1075	Pelea del capitán Guzmán y el alférez Robledo.	Representación
1742-1864	Buitrago lucha con don Fernando y Margarita con el capitán Guzmán y otros tres soldados.	Representación
2751acot-2830	Asalto a Mazalquivir.	Discurso Representación

Laberinto de amor

1408-1439	Pelea de Manfredo y Anastasio, Julia y Porcia.	Discurso
2592acot-2634	Manfredo prueba sus armas con el huésped de la posada.	Discurso

La casa de los celos y selvas de Ardenia

730-826	Combate entre Reinaldos y Roldán.	Discurso Representación
1900-1915	Corinto intenta ahogar a Rústico	Representación
2037acot	Dos sátiro maltratan a Angélica.	Representación
2606-2631	Combate entre Reinaldos y Roldán.	Discurso Representación
2679acot-2687	Combate entre Reinaldos y Roldán.	Discurso Representación

El rufián dichoso

15-16	Lugo asegura ser cofrade de sangre.	Discurso
798-799	Se dice que Lugo ha cortado la cara a un valentón.	Discurso
2427acot-2479	Lucha con los demonios.	Alegoría

Pedro de Urdemalas

600-609	Violencia en la educación de Pedro.	Discurso
2132-2146	Descripción de los tormentos del infierno.	Discurso

La entretenida

771-773	Quiñones amenaza con abofetear a Cristina.	Discurso
1729-1739	Cristina incita a Torrente a que apalee a Ocaña. Torrente se dice dispuesto a cortarle la lengua.	Discurso
2384-2482	Ocaña parece romper las narices a Torrente. Este finge matarle en respuesta. Acuden un alguacil y un corchete para llevar a la cárcel al supuesto asesino.	Representación

Entremeses

<i>El rufián viudo</i>	Disputa de Repulida y Juan Claros (vv. 195-207).	Discurso
<i>La guarda cuidadosa</i>	El sotacristán Pasillas se enfrenta al soldado (vv. 195-207).	Discurso