

LA NUMANCIA

El Romanticismo elogia la *Numancia*, primero, desde un punto de vista histórico, teniendo en cuenta la época en que fué escrita y viéndola en relación con el estado del teatro español, inglés y francés; después, como una obra de arte, dejándose arrastrar por el espíritu trágico y necesitando acudir a Grecia para encontrar una expresión equivalente. Colocados en estas alturas críticas, no debemos detenernos en juicios, algunos anteriores, otros mucho más tardíos, a todas luces incompetentes; pero sí hay que volver sobre la obra de Cervantes para tratar de captar su sentido con más rigor y al mismo tiempo fijar su forma, que no parece que haya sido estudiada.

El poeta quiere imponerse rápidamente, y con una antanaclasis comienza:

ESCIPIÓN: Esta difícil y pesada carga
 que el Senado romano me ha encargado,
 tanto me aprieta, me fatiga y carga...

Con excepción de las dos redondillas del bando, que se dicen fuera de la escena, la jornada primera está escrita en endecasílabos (octavas). El verso da sosiego al jefe romano, amplitud al discurso, dominio de sí mismo en la discusión y serenidad al disponer la acción, nobleza al lamento y a la visión profética. Son los cuatro núcleos de la jornada, y, para hacer al endecasílabo más grave, esa insistencia de la rima en el mismo comienzo de la tragedia. La empresa encomendada a Escipión es agobiadora; tamaña empresa es digna sólo de un gran capitán, del vencedor de Cartago. Y el oído, de una manera inesperada, se ve sometido a esa consonancia que retiene férreamente su atención.

Agotada la primera función de esta rima, volverá a aparecer más tarde (jornada segunda) para desarrollar a lo largo de toda la obra esa armonía severa y monótonamente mágica.

En seguida Escipión hace de su lenguaje vehículo para las sentencias morales; el tono sentencioso, abundante sin desmesura, pone en la dicción un marcado reposo. El jefe romano hace resaltar el estado de inmoralidad del ejército: "yace embebido en la lascivia ardiente". Con este verso comienza a levantarse la estructura de la obra. Después anuncia que va a arengar a los soldados, y antes de que se eche el bando, vuelve a decir: "*Primero* es menester que se refrene / *el vicio* que entre todos se derrama... / *el vicio* sólo puede hacernos guerra / más que los enemigos de esta tierra".

Suenan las redondillas del bando, brevísimo cambio de ritmo que hace que

disminuya la tensión primera para penetrar con renovado interés en la próxima escena, la de la arenga.

“Escipión se sube sobre una peña”, desde la cual contempla a todo el ejército y lo domina. Es la grandiosidad oratoria; no sólo la peña sirve de pedestal al orador, sino la muchedumbre. Enfrente de este inmenso y rumoroso mar humano, esa otra forma del *imperator* va a ejercer su poder, el poder de la palabra, la mirada y el gesto. Orador-actor, sin miedo recrimina a la multitud armada. Cuatro versos le bastan para acercarse a los soldados, arremetiendo inmediatamente contra ellos:

mas en las blancas delicadas manos
y en las tecs de rostros tan lustrosos,
allá en Bretaña parecéis criados,
y de padres flamencos engendrados.

Luego, advierte que el amor debe abandonar el campamento, y añade:

Vosotros os vencéis, que estáis vencidos
del bajo antojo y femenil, liviano,
con Venus y con Baco entretenidos.

Termina exhortándoles a que dejen la molicie y se hagan dignos del nombre de romanos. La palabra elocuente del general triunfa, y en su discurso sale el nombre de la ciudad sitiada, cuya desinencia le permite rimar con *arrogancia*.

Apenas han jurado los soldados reformarse, cuando se anuncia la llegada de dos embajadores de Numancia, que no vienen a someterse, sino a proponer la paz. La elocuencia pasada es sustituida por la noble dignidad de los numantinos, que choca inútilmente contra la decisión inquebrantable e inconvencible de Roma. Escipión, capitán invicto, orador elocuente, se halla ahora enfrente de dos emisarios y los rechaza secamente, no admitiendo otra solución que la de las armas. La escena tercera termina trazándose el plan de campaña, que consistirá en apretar el cerco y acabar al enemigo por hambre. La alta presión dramática creada en el mismo comienzo no se aminora, pero las órdenes y las distintas disposiciones dan cierto movimiento al escenario, en contraste con lo estático de las acciones precedentes y en especial de la escena que le sigue, la última de la jornada.

Escipión y los suyos se retiran, el escenario queda vacío por un momento, hiato que separa la figura de grandes proporciones del general romano, de la figura inmensa de España. Si antes el ejército daba líneas heroicas al capitán, ahora los atributos monumentalizadores —corona de torres, castillo— de la personificación llenan el ámbito de dimensiones enormes. Lo que ocurre con la figura sucede también con el verso. El endecasílabo en boca de Escipión y de sus soldados, en boca de los numantinos, ha tenido un noble porte, pero en boca de España se mueve con una lentitud, se decora de una majestad, adquiere una apagada sonoridad y un aire estatuario que hace, por fin, que la jornada primera tenga ese aire estático que caracteriza a toda la obra.

El verso de Cervantes no desdice comparado con el de los otros autores dramáticos del último tercio del siglo XVI, pero comoquiera que Garcilaso y San Juan

de la Cruz, Herrera y Fray Luis de León habían hecho del verso un instrumento de tan alta calidad, se comprende que el oído español se esforzara en producir algo semejante en la Comedia, y en esto, como en tantas otras cosas, fué Lope el que había de triunfar y de imponer hasta finales del Barroco un elevado nivel. Por eso, de Lope a Calderón, la Comedia cuenta con grandes mentes dramáticas y teatrales y grandes poetas, aunque quizá no haya producido nada comparable a la poesía de un Racine. Cervantes, que para el movimiento lírico se confía a Fray Luis de León, parece formar su expresión dramática siguiendo a Acuña, a Ercilla y a Herrera. Quiere materiales, sobre todo sintácticos, con posibilidades épicas y plásticas. Durante la jornada primera, acaso a lo largo de toda la tragedia, el verso no se adueña de nosotros por sus cualidades musicales. Tampoco la versificación muestra esa riqueza y sabiduría de orquestación que ha de conseguir la Comedia muy pronto. Sin embargo, Cervantes la maneja con gran destreza y con intención artística indudable.

El endecasílabo en su forma estrófica de octavas ha estado expresando valores morales, se ha movido con una retórica sobriedad, y, apoyado en el juego de rimas del mismo comienzo, produce ese efecto de sujeción de un color tan uniforme y oscuro, aunque sin nada sombrío. Estas notas se desarrollarán en las jornadas siguientes, apoderándose del tono trágico. Pero es al aparecer la figura de España cuando logra una unidad de timbre magnífica, consiguiendo el gran verso que sirve de fondo a la personificación:

¡Alto, sereno y espacioso cielo!

Es el cielo atmosférico, cuyos tres adjetivos están sosteniendo el ademán y el porte escénico. Al mismo tiempo es el cielo espiritual, al cual se eleva en súplica la voz atormentada:

¡Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces:
muévate a compasión mi amargo duelo,
y, pues al afligido favoreces,
favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España!

A octava que arrancaba con paso tan seguro se le podía asegurar un espléndido final, y otra vez se confía el efecto retórico-dramático a la rima.

España quiere que el Duero mantenga abierto el cerco, dando así a conocer la estratagema que no habíamos oído a Escipión. El río acude al llamamiento y ataca también con mucho brío, fuerza y sosiego su parlamento:

Madre querida, España:...

Ante la figura imponente de España está el Duero, y el noble río enfrenta ese reposo macizo con la pintoresca dispersión de sus afluentes. Ambas personifi-

caciones exponen el concepto histórico de la época del Barroco: la edad antigua, con su característica división en estados-ciudades y su dependencia del extranjero, fenicios, griegos, romanos; y la edad moderna, que empieza con los godos, quienes vengarán a España de los romanos y de la misma Roma, por dos veces (conde de Borbón, duque de Alba) en manos de los españoles. Cuando reine el que

será llamado, siendo suyo el mundo,
 el segundo Felipo sin segundo.
 Debajo de este imperio tan dichoso,
serán a una corona reducidos,
 por bien universal y a tu reposo,
tus reinos, hasta entonces divididos.
 El jirón lusitano, tan famoso,
 que un tiempo se cortó de los vestidos
 de la ilustre Castilla, ha de asirse
 de nuevo, y a su antiguo ser venirse.

España en su lamento presenta el estado antiguo, multiplicidad y esclavitud; el Duero en su profecía contempla la perfección hacia la cual tiende la historia —que convierte el fraccionamiento en unidad, la esclavitud en dominio— y la solidaridad con los godos, poniendo a los pies de España mil victorias futuras.

La primera jornada, de índole expositiva tan estática, tiene ese final tan externamente *parado*; pero adviértase que precisamente con las personificaciones entran en la escena dos movimientos de dirección contraria, dos fuertes corrientes de acentos opuestos: la caída de Numancia y el levantamiento de España, lamento y profecía. Un derramamiento caudaloso del dolor que no puede ser detenido, al que se opone el cauce nuevo por donde ha de correr un futuro dichoso, futuro que es presente para los espectadores de la tragedia. Al profetizar, el Duero dirá que no puede dejar de cumplirse el destino de Numancia; por eso a él se le confía la introducción del segundo tema melódico de la obra: “El fatal, miserable y triste día”. Escipión (la guerra) ha expuesto el primero, el hambre.

Con la jornada segunda empieza verdaderamente la obra. Del campamento romano pasamos a la ciudad sitiada, donde tiene lugar una asamblea deliberante. Están reunidos Teógenes, Caravino, cuatro numantinos gobernadores de la ciudad, y el hechicero Marquino. Están sentados. Teógenes muy brevemente da cuenta del estado de la guerra y pide que propongan soluciones. A las tres octavas de Teógenes contesta Caravino con otras tres, proponiendo (a) que “a nuestros enemigos convidemos / a singular batalla”, y si los romanos no aceptan que (a’) “este foso y muralla que nos veda / el paso al enemigo que allí veo, / en un tropel de noche lo rompamos, / y por ayuda a los amigos vamos”. Termina Caravino, interviniendo entonces los tres primeros numantinos, cada uno con una octava. A cargo del Numantino primero corre exponer el sentido de la obra, recurriendo de nuevo a la repetición de la última palabra del verso:

O sea por el foso o por la muerte,
 de abrir tenemos paso a nuestra vida:
 que es dolor insufrible el de la muerte,

si llega cuando más vive la vida.
 Remedio a las miserias es la muerte
 si se acrecientan ellas con la vida,
 y suele tanto más ser excelente
 cuanto se muere más honradamente.

Muerte-vida, el tercer tema de la obra y el principal: abrirse paso a la vida por la muerte. El Numantino segundo, apoderándose del último verso, desarrolla la idea de morir con honra, y el Numantino tercero vuelve a hacer aparecer el hambre como tema melódico. Los tres numantinos han tenido una parte muy destacada, que ha resaltado más por haber recitado cada uno una octava, tres en conjunto, que han sucedido a las tres que respectivamente han pronunciado Teógenes y Caravino, en total nueve octavas que forman la primera mitad de esta escena, teniendo la segunda mitad otras nueve. Cinco las dice el Numantino cuarto, el cual se cree que se debe intentar el desafío (a), y propone (b) que se trate de averiguar el futuro y (c) que se haga un solemne sacrificio a Júpiter. El Numantino cuarto al final pone de relieve el juego de rimas que acabamos de oír: nunca "falta tiempo", siempre se está "a tiempo", que no se pase "en balde el tiempo". Marquino recapitula: sacrificios, desafío, agujeros; Teógenes y Caravino se ofrecen a salir al combate, y la escena se cierra con el tema del hambre. Son dieciocho octavas; la escena segunda de la primera jornada tenía también dieciocho octavas y lo mismo la escena tercera; el parlamento de España estaba formado por once octavas y por igual número el del Duero. Cervantes siente una exigente necesidad de composición.

Cuando aparecen los dos amigos Marandro y Leonicio, se cambia de metro y de estrofa; esta escena está escrita en redondillas. Junto al tema clásico de la amistad tenemos el del amor. Marandro es el enamorado y su amigo le recrimina su pasión:

¿No es ir contra la razón,
 siendo tú tan buen soldado,
 andar tan enamorado
 en tan extraña ocasión?

Marandro le responde:

En ira mi pecho se arde
 por ver que hablas sin cordura.
 ¿Hizo el amor, por ventura,
 a ningún pecho cobarde?

Es el amor honesto. La acción heroica colectiva se mueve en grandes planos; por su enorme masa épica trepa y se eleva una voz, un acento lírico, el de Marandro. De un lado, la acción se generaliza hasta ir a dar a las personificaciones: España, la Guerra, la Fama; de otro lado, adquiere una voz humana, un gesto atormentado, que el impulso del amor o la responsabilidad del mando o la revelación del destino —individual y colectivo— como heroísmo subliman, elevando el horror hasta la belleza: Marandro, Teógenes, Bariato.

La tragedia comenzaba con la visión de todo el ejército romano entregado

a la molicie, dominado por la Venus cipria y el rojo Baco. Al amor lascivo, que hace muelle al hombre y lo ablanda, se opone el amor honesto, que incita al hombre a traspasar los límites del deber en busca de esfuerzos máximos. En su transporte lírico, Marandro hace coincidir exactamente la vida colectiva con la vida individual: “También sabes que llegó / en tan dulce coyuntura / esta fuerte guerra dura, / por quien mi gloria cesó”. (Las otras dos figuras también hacen de su voz y de su destino cifra y compendio —recapitulación— de la colectividad.) Y en seguida entona el tema del hambre: “De la hambre fatigados”. El pueblo llega para el sacrificio. A partir de este momento el amor honesto y heroico (siempre en redondillas) se entrelaza con la acción religiosa del pueblo (tercetos) y la escena necromántica de adivinación (octavas). Los sacerdotes hacen sonar el tema de *triste*:

Hagamos nuestro oficio con la priesa
que nos incitan los agüeros tristes.

Se dispone el vino, el incienso, el agua; el fuego tarda en encenderse y, cuando por fin prende la tea, la llama y el humo parten en direcciones opuestas. El ritual se desarrolla lento, mientras rocían el fuego con el vino, los rayos cruzan el cielo y suenan los truenos, acompañamiento de una pelea que sostienen las águilas con otras aves. Las águilas vencen, se van acumulando los presagios adversos, los rayos y los truenos aumentan, hasta que un demonio arrebató la víctima. Los sacerdotes no han podido aplacar al Cielo inclemente y ya sólo queda acudir a Marquino para saber toda la extensión del mal. En esta escena se anticipa el desenlace de la obra:

Aunque lleven romanos la victoria
de nuestra muerte, en humo ha de tornarse,
y en llamas vivas nuestra muerte y gloria.

Si el oído ya había sido dominado por la alternancia de muerte y vida, ahora vemos transformarse la victoria en humo y la muerte en llamas vivas, llamas y humo que en la acción ritual se dirigen hacia oriente y poniente. La victoria se convertirá en nada, la muerte en vida.

El hambre atormentará a los hombres, el triste espectáculo se apoderará de sus corazones, lucha agónica entre la muerte y la vida. El oído está ya sometido y atento a ese tejerse melódico de los tres temas.

La desventura del sacrificio la recoge Marandro, oponiéndose a su decaimiento moral Leonicio: “Marandro, al que es buen soldado / agüeros no le dan pena, / que pone la suerte buena / en el ánimo esforzado, / y esas vanas apariencias / nunca le turban el tino: / su brazo es su estrella o sino; / su valor, sus influencias”. Y se disponen a oír el dictamen de Marquino, a quien ven llegar.

El escenario se queda vacío para que haga su solemne entrada el hechicero, acompañado únicamente de Milbio, el cual le indicará dónde está la sepultura que buscan. Todavía en tercetos se modula el tema de *triste*: “¿Dó dices, Milbio, que está el joven triste?”, que pasa a las octavas: “Agua de la fatal negra laguna, / cogida en triste noche, oscura y negra” y recoge el Muerto (“...Baste, triste, baste”), el cual hace sonar el tema muerte-vida —“pues otra vez la muerte rigurosa / triun-

fará de mi vida y de mi alma"— como antes el acompañante había hecho con el del hambre.

Los tercetos del breve diálogo entre Marquino y Milbio están uniendo esta escena a la anterior, separadas por las redondillas de Marandro y Leonicio, y en seguida se sirven de la octava. El sacrificio ha tenido al mismo tiempo un movimiento pausado y una pintoresca movilidad; el elemento pintoresco agita el ánimo y lo deslumbra, viéndose sacudido constantemente por un nuevo tormento. Ya agotados, penetramos en la acción mágica. Ahora todo es reconcentración, que la oscuridad hace todavía más densa, pero en medio del mayor abotargamiento. El hechicero deja oír su voz de mando, el largo período de la octava se conmueve con el movimiento interrogativo; el mago ejerce su poder cada vez con mayor imperio, sujetando las fuerzas elementales a su obediencia. El Muerto sale para dejarse caer en el escenario, y Marquino redobla su violencia, azotando el cuerpo amortajado:

Alma rebelde, vuelve al aposento
que pocas horas ha desocupaste.
Ya vuelves, ya lo muestras, ya te siento,
que al fin a tu pesar en él te entraste.

El cuerpo se estremece y ante los espectadores la muerte se hace vida. Cervantes ha competido con los grandes poetas de Roma. El Muerto, al hablar, con todo el dolor de la vida, no sólo declara el fin de Numancia, sino que continúa exponiendo el sentido de la obra:

el amigo cuchillo, el homicida
de Numancia será, y *será su vida*.

Marquino se suicida, y Marandro hace suyo el sitio de la ciudad

De toda nuestra ventura
cerrado está ya el camino.

Leonicio tiene que animar al enamorado soldado.

La jornada primera prologal ha tenido lugar en el campamento romano; en ella habíamos visto al amor (y) lascivo adueñado del ejército y, después, cómo Escipión se dispone a la guerra (z), terminando con el movimiento doble de las personificaciones. La jornada segunda tiene lugar en Numancia; primero vemos a los numantinos disponiéndose a la guerra (z), y después al amor (y) honesto convirtiendo al hombre en un héroe —el desaliento de Marandro es el desaliento del héroe—. La jornada segunda termina con el doble cuadro del sacrificio y la necromancia.

En la Asamblea deliberante, los numantinos habían decidido proponer un desafío (a) y en caso de que los romanos no lo aceptaran salir en tropel (a'); además querían conocer el futuro (b) y hacer sacrificios a los dioses (c). El orden de estos cuatro momentos, como ocurre de manera tan característica en el Barroco, se altera: los dos últimos (b y c) han sido los primeros en tener lugar, precisamente en sentido inverso, c y b. Con lo cual la enumeración emocional pasa a tener una secuencia

lógica: primero los sacrificios a los dioses, después los agüeros, e inmediatamente la jornada tercera comienza con la proposición del desafío, que Escipión se apresura a rechazar. La escena está escrita en octavas y ha tenido lugar entre numantinos y romanos; éstos no vuelven a aparecer en toda la jornada, que en cambio se llena de mujeres. Violento contraste que lleva consigo un violento cambio de tonalidad.

Rechazado el desafío, Teógenes (segunda escena) propone, en tercetos, la salida en tropel, advirtiéndole Caravino que las mujeres se opondrán, y efectivamente éstas llegan con niños en los brazos y de la mano. La acotación da la entrada a cuatro mujeres y a Lira, doncella, pero sólo hablan tres mujeres y Lira. La Mujer primera en tercetos, las Mujeres segunda y tercera y Lira en redondillas. Las redondillas son el núcleo de esta escena, que va a terminar como empezó, en endecasílabos, pero esta vez en forma de octava. Así la Mujer primera une con sus tercetos la intervención de las mujeres a la de los hombres y además expone los dos temas —hambre, muerte-vida— que van a adquirir una gran brillantez en las redondillas; uno de los hombres, Marandro, había enunciado el otro tema: “los tiernos hijos vuestros en los brazos / las tristes traen”. La Mujer primera ha hablado en ocho tercetos y el cuarteto correspondiente. En un juego escénico de seguro efecto, siempre dentro del ritmo estático de la obra, cada una de las otras mujeres y Lira dicen ocho redondillas. Recuérdese la actuación de los tres numantinos en la jornada anterior.

MUJER SEGUNDA: ¿Revolvéis aún todavía
 en la *triste* fantasía
 de dejarnos y ausentarnos?

.....
 Si al foso queréis salir,
 llevadnos en tal salida,
 porque tendremos por *vida*
 a vuestros lados *morir*.

.....
 No apresuréis el camino
 al morir, porque su estambre
 cuidado tiene la *hambre*
 de cercenarla contino.

MUJER TERCERA: Hijos de estas *tristes* madres.

.....
 Basta que la *hambre* insana

 y que vuestras madres *tristes*
 también libres os criaron.

.....
 que, como os dieron la *vida*,
 ansimismo os den la *muerte*.

De la Mujer tercera es todavía esta redondilla, cuya vibración debió encontrar gran resonancia en el Romanticismo:

¡Oh muros de esta ciudad!
 Si podéis hablar, decid
 y mil veces repetid:
 ¡Numantinos, libertad!

Lira, por último, también ruega a los hombres que no las abandonen y que no busquen la muerte sólo para ellos. Estas razones las dice mientras deja oír el tema de *triste* y el de muerte-vida, pero no el del hambre. Teógenes cierra la escena destacando la melodía principal: "jamás en muerte o vida os dejaremos; / antes en muerte o vida os serviremos", "pues fuera quedar vivos aunque muertos". Renuncia a la salida, exigiendo sacrificios máximos, y cuando exclama: "mil siglos durará nuestra memoria", recordamos que el Duero había profetizado "que no podrán las sombras del olvido / oscurecer el sol de sus hazañas". Teógenes manda a los numantinos que se apresten a quemar todos sus bienes, advirtiéndoles que esta orden no es nada comparada con la que dará en cuanto todo esté abrasado.

Se retiran, y, al irse, Marandro detiene a Lira. Leonicio entra sin que lo vean. Marandro entona el tema muerte-vida, al cual se une inmediatamente el de *triste*, y Lira, que en su actuación anterior fué la única que no habló del hambre, ahora lo ataca con abrumadora insistencia:

Que me tiene tal la hambre,
 que de mi vital estambre
 llevará presto la palma.

.....

Mi hermano ayer expiró,
 de la hambre fatigado;
 mi madre ya ha acabado,
 que la hambre la acabó;
 y si la hambre y su fuerza
 no ha rendido mi salud,
 es porque la juventud
 contra su rigor me esfuerza.

Uniéndose a Lira inmediatamente Marandro:

y aunque la hambre ofendida
 te tenga tan sin compás,
 de hambre no morirás
 mientras yo tuviere *vida*.
 Yo me ofrezco de saltar
 el foso y el muro fuerte,
 y entrar por la misma *muerte*
 para la tuya excusar.

Lira quiere impedirlo, como las mujeres impidieron que los hombres salieran en tropel, pero, ante la decisión irrevocable, abraza a su amado. Marandro, pues, llevará a cabo solo la salida en tropel: él es la figura en la cual se resume y compendia el espíritu guerrero de la Ciudad; él es el que romperá el cerco del hambre. Marte y el amor honesto se unen también en el Marandro, el cual se dejó arrastrar por el

desaliento cuando oyó a los sacerdotes y a Marquino los tristes agüeros sobre el final de la lucha de Numancia, teniendo que ser animado por su amigo: ahora es Leonicio quien exclama:

Terrible ofrecimiento es el que has hecho,
y en él, Marandro, se nos muestra claro
que no hay cobarde enamorado pecho.

Leonicio quiere acompañarle, a pesar de las súplicas de Marandro para que no lo haga, dando ocasión a esta estrofa sobre la amistad:

¡Oh amistad de mi alma venturosa!
¡Oh amistad no en trabajos dividida,
ni en la ocasión más próspera y dichosa.

Esta escena del amor y la guerra termina en tercetos y con el tema de *triste*, como había empezado. La jornada llega al final en octavas y redondillas. Los dos temas —*triste*, muerte-vida— continúan entrelazándose, mientras que el fuego, con gran lentitud, consume todas las riquezas: perlas, oro, diamantes, rubíes, púrpura, brocado, y al anunciarse que ya se ha dado la orden de que nadie quede con vida, una mujer —reducción de las cuatro anteriores— aparece con un niño de la mano y otro en los brazos, grupo de una patética belleza que sobre el fondo de llamas hace resaltar el tema del hambre, modulado en todos los acentos, y que da al amor en la guerra su tono más desgarrador. En la jornada segunda el sacrificio y los agüeros hacían que la acción se viera rodeada de una fuerza mágica trascendente; en la jornada tercera —que también termina bipartida: fuego, hambre— el elemento femenino en su lamento, en su queja, en su reproche y su súplica, con su amor de esposa, de madre, de amante, en grupo y en la figura singular, hace que el heroísmo varonil toque las más hondas profundidades del dolor y la tortura espiritual. El gesto escueto del hombre, su decisión acerada, tiene esas mil lenguas del dolor femenino y el sufrir infantil. Mujeres y niños hacen serpentear a raudales por la superficie bruñida del valor el retorcido tormento de sentirse en las garras de la muerte. El impulso sexual, la alegría erótica de la satisfacción feroz del deseo que hay siempre en la lucha, ha desaparecido de la Historia. La Madre exclama:

¿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 ya llevarte
mis flacos cansados brazos.

Es algo más que el horror de la tragedia senequista. El combate antiguo, el encuentro del feudalismo, Lepanto, el tremolar de las banderas y chocar de los escudos y las espadas ya no se vivirá sino de una manera intelectual. Sólo Napoleón podrá hasta cierto punto resucitarlo. Numancia está vista como un espectáculo lamentable y

triste en que la carne se desgarrar a pedazos y de los pechos maternos salen tallos de sangre.

La jornada cuarta comienza en el campamento romano. Alboroto y alarma. La primera octava la dice Escipión, con más temor de que su ejército se amotine (ese ejército que había estado dominado por el amor lascivo) que de que los numantinos se hayan atrevido a romper el cerco; pero lo tranquiliza uno de sus capitanes, quien le cuenta la proeza del amor honesto:

Dos numantinos, con soberbia frente,
cuyo valor será razón se alabe,
saltando el ancho foso y la muralla,
han movido a tu campo cruel batalla.

Marandro y su amigo, causando cien muertes, han logrado coger un poco de pan:

El uno de ellos se escapó huyendo;
al otro mil espadas le acabaron;
por donde infiero que la hambre ha sido
quien les dió atrevimiento tan subido.

Esta escena cuenta la acción según exigencia de la técnica teatral; al mismo tiempo sirve para introducir a Marandro en Numancia. Leonicio es el que ha quedado en el campo de batalla ("Amigo que te has quedado, / amigo que te quedaste: / no eres tú el que me dejaste, / sino yo el que te he dejado"). Marandro sale a escena para morir; viene lleno de sangre y con un cesto de pan. Después de las primeras ocho redondillas —lamento dulcísimo por la muerte de su amigo—, que hacen juego con las ocho últimas en labios de Lira, los dos amantes se encuentran —muerte-vida, hambre, *triste*—, y Marandro señala su función:

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

Lamento de Lira —*triste*, muerte-vida—, que también subraya el papel de Marandro ("hiciste una salida"), teniendo a su amante muerto en su regazo. Esta forma de Dolor, mucho más próxima al corazón atravesado de siete puñales que a la Pietà, se completa con la llegada del hermano —hambre— que también viene para morir. Lira se queda en su calvario femenino, en su soledad, desamparada:

Fortuna, ¿por qué me aquejas
con un daño y otro junto,
y por qué en un solo punto
huérfana y viuda me dejas?

Este Dolor no tiene ensimismamiento hipnótico; de las entrañas desgarradas brota una suave melodía ("Dulce esposo, hermano tierno", "Dulce esposo, hermano

amado”) que va a concluir en la muerte. Ya la Muerte se ha adueñado de la acción, pero, apenas ha plasmado ese grupo de Lira teniendo en su regazo a su amante y cerca de ella a su hermano, cuando la escena pasa a las octavas y sale una mujer huyendo: no quiere morir. El soldado que la persigue, en cumplimiento del decreto del Senado numantino que ha ordenado quitar la vida a todas las mujeres, es detenido por Lira para que la mate a ella. El soldado no se atreve a causar la muerte de la hermosura de Lira (respeto a la belleza, que es, por cierto, un tema muy cervantino; reaparece en el *Coloquio de los perros*), y entonces ésta le ruega que le ayude a sepultar los dos cadáveres. La escena, que deja oír una vez más el tema de *triste* y el de muerte-vida, termina con la misma rima con que empezó la obra de Escipión: *carga*. El Capitán romano se sentía abrumado por el deber, Numancia está abrumada por el dolor.

La mujer que cruza la escena huyendo sirve de contraste con su debilidad a la fortaleza de toda la Ciudad. La huída hace al dolor aún más agonizante. Los dos versos con que la mujer irrumpe en escena dan la calidad humana del heroísmo, muestran el desfallecimiento necesario. Esta mujer tiene todavía otra función: prepara la escena más larga del muchacho que teme a la muerte.

Se llevan los cuerpos, y salen tres mujeres que significan la Guerra, la Enfermedad y el Hambre. Las personificaciones vuelven a dar a la tragedia un aire estatuario. La Guerra se dirige a sus ejecutores más asiduos para que no cesen en la destrucción, y recuerda la profecía del Duero, pues si ahora se ceba en los españoles, tiempo vendrá, dice, en que se ponga a su servicio, augurando la ocasión en que sea llevada por todo el orbe, cuando reinen Fernando, Carlos y Felipe. En medio de tanta desolación (“...soy la poderosa Guerra / de tantas madres detestada en vano”; comp. *Bellaque matribus detestata*, en Horacio, *Odas*, I, 1, 24-25) el siglo XVI aún podía sentir la fascinación de la Guerra como instrumento de justicia.

La Enfermedad declara que no tiene nada que hacer, pues el Hambre se encarga de acabar con los numantinos, y los que todavía viven, dominados por el furor y la rabia —secuaces también de la Guerra—, se matan entre sí. El Hambre habla, sus descoloridos labios de muerte pintan con metáfora tradicional el terrible cuadro: por todas partes llamas y un horrible estruendo.

Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allí descarriadas,
con temor de perder las simples vidas,
tal niños y mujeres desdichadas,
viendo ya las espadas homicidas,
andan de calle en calle, ¡oh hado insano!,
su cierta muerte dilatando en vano.

En esta estrofa quedan plasmadas las últimas horas tempestuosas de la Ciudad. La Guerra, esa catástrofe inventada por el hombre, desata toda su crueldad, su brutal ceguera; la naturaleza humana compite con la naturaleza física en sustituir la creación con sentido por la destrucción insensata. La esposa muere a manos del esposo, el hijo mata a la madre, el padre al hijo.

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

Cervantes maneja un endecasílabo descriptivo bien acentuado; su pluma épica se desliza fácilmente, aunque no con facilidad demasiado fácil, impulsado por ese movimiento heroico. El espectáculo colectivo pasa de los labios de la personificación a la figura de Teógenes, el cual va a matar a su mujer y a sus hijos antes de buscar su misma muerte.

Si Marandro representaba el valor de los ciudadanos de Numancia, Teógenes es la concretización visible y abarcable de la ciudad; él ha sido el que ha dirigido la lucha contra Roma. Teógenes había presidido la Asamblea deliberante, y es él el que ha dado la orden de que todo se quemara y todos mueran:

Yo soy, consorte amada, el que primero
di el parecer que todos perezcamos
antes que al insufrible desafuero
del romano poder sujetos seamos.

Y así como en Marandro —denegado el combate individual, irrealizable la salida— hemos visto la encarnación del arrojo de los numantinos, en Teógenes vemos el sacrificio de la gran familia reducido a los términos abarcables dramáticamente de la propia familia. La esposa se presta de buen grado a morir; sólo pide ser sacrificada en el templo de Diana. El tema del hambre, que después de descargar toda su fuerza trágica se ha convertido en figura, aún deja oír una balbuceante variación. Dice el hijo: "Mejor será, mi madre, que comamos, / que la hambre me tiene fatigado". Y contesta la esposa de Teógenes:

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

El tema del hambre se hace uno con el tema de muerte-vida. La escena se interrumpe con la entrada de dos muchachos, uno que por fin se resigna a morir, y otro que se va a esconder a una torre de su padre. Ese temor a la muerte, que realza la inmensidad del heroísmo de Teógenes, ha sido introducido con breve eficacia dramática un momento antes (apoyatura de la tragedia de Lira). La escena prepara el final de la obra; además tiene otra función: la de marcar tiempo para que Teógenes pueda llevar a cabo el terrible sacrificio. En cuanto el muchacho que ha decidido irse a la torre se va, sale Teógenes. Su figura tiene el aire monumental que le da la "airada furia" y el "dolor insano"; pidiendo la muerte como la pedía Lira, abandona la escena.

La jornada cuarta ha tenido hasta ahora dos núcleos principales: la muerte de Marandro en el regazo de Lira, y el sacrificio de la familia de Teógenes, ambos momentos separados por la Guerra y sus secuaces. Reforzando la escena de Teógenes han aparecido los dos muchachos, cuya intervención había sido preparada por los dos versos de la mujer que tiene la misma función en la escena de Lira. La jornada

que comenzaba con la alarma y griterío en el campamento romano, ha sido toda ella una ráfaga de dolor, cuyo movimiento dramático y desalentador fijan las personificaciones estatuariamente, pero la mujer perseguida y los muchachos que huyen lo acentúan.

Al retirarse Teógenes, volvemos al campamento romano. Por única vez se utiliza el endecasílabo suelto. La ausencia de rima está expresando el silencio mortal que cubre la acción, su ensordecimiento. El ruido y el ir y venir, la agitación de las llamas y de los hombres, los suspiros y quejas, el crepitar del fuego, todo cesa y es sustituido por una espesa capa de quietud, que el verso suelto adensa. El silencio llena la escena; dice Escipión con un sonido sordo:

Si no me engaña el pensamiento mío,
o salen mentirosas las señales
que habéis visto en Numancia del estruendo
y lamentable son y ardiente llama,
sin duda alguna que recelo y temo
que el bárbaro furor del enemigo
contra su propio pecho no se vuelva.
Todo está en calma y en silencio puesto,
como si en paz tranquila y sosegada
estuviesen los fieros numantinos.

Es la paz, la calma y el silencio de la muerte. Escalan la muralla, y poco a poco va apareciendo toda la tragedia, hasta que el tema de *triste* encuentra su verso, cifra y compendio del mundo latino.

¡Oh cuán triste espectáculo y horrendo
se me ofrece a la vista!

que reaparece cuando se vuelve a la rima:

El lamentable fin, la triste historia
de la ciudad invicta de Numancia
merece ser eterna la memoria.

El que dice estos tercetos, Mario, hace buena la profecía (“Aunque lleven romanos la vitoria / de nuestra muerte, en humo ha de tornarse”, jornada II):

pues en humo y en viento son tornadas
las ciertas esperanzas de vitoria.

Mario cuenta que ha presenciado la muerte de Teógenes y oído sus últimas palabras:

...Clara fama,
ocupa aquí tus lenguas y tus ojos
en esta hazaña, que a cantar te llama.

Versos que recuerdan lo profetizado por el Duero y por el mismo Teógenes y que van llenando la escena de la sonoridad necesaria para la apoteosis final.

En vano buscan un numantino con vida; al no encontrarlo prorrumpe Escipión en una bella, breve y retórica queja, en la cual sorprendemos la naturalidad y elegancia con que se podía ser dominador en el Barroco, que va de la mirada de Felipe II a la pompa de Luis XIV, heredero de Roma a través de España:

...mi pecho,
para vencer y perdonar nacido.¹

Pero vive un numantino: es el muchacho que ha huído a encerrarse en una torre, Bariato. Con él, tenemos el tercer núcleo de la jornada y el movimiento final. El sonido sordo del verso suelto ha estado dando forma al silencio, y poco a poco el terceto va animando el verso hasta transformarlo en la octava que ha de expresar el heroísmo de Bariato. El muchacho —figura de púber que nada tiene que ver con el romance y en la que se sublima la acción horrenda haciéndose belleza— es la última cristalización de la tragedia, su recapitulación:

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, sus rancores descubiertos,
está en mi pecho solamente unido.
Yo heredé de Numancia *todo* el brío;
ved, si pensáis vencerme es desvarío.

Bariato explica su huída y su *arrepentimiento cristiano*, su conversión: "Que si a esconderme aquí me trujo el miedo / de la cercana y espantosa muerte / ...y el error de mi edad tierna inocente / pagaré con morir osadamente." Y termina:

Pero muéstrese ya el intento mío,
y si ha sido el amor perfecto y puro
que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída.

La acotación dice: "Arrójase el muchacho de la torre, y suena una trompeta, y sale la Fama, y dice Escipión..." "Suena una trompeta, y sale la Fama", esto es, suena la trompeta de la Fama. De la misma manera, el muchacho se arroja de la torre, pero esta caída es una imagen: la caída de Numancia, que en seguida se completa en boca de Escipión:

Tú con esta caída levantaste
tu fama y mis victorias derribaste.

Es la caída y levantamiento que España y el Duero habían expuesto en la primera

¹ Para la formación de esta figura moral, corriente en el Barroco europeo, compárese: "Illa, altera una inclusarum mulierum vociferante: Viva caperis, o misera Cleopatra, conversa, ut vidit Proculcium, sica, qua tum forte accincta erat, ferire se ipsam intendit; sed Proculeius celeriter accurrens eam utraque manu corripuit, et, Te ipsam Caesaremque injuria afficis, insignem ei humanitatis suae demonstrandae occasionem praeripiens et perfidiae animique implacabilis insimulans clementissimum imperatorem." *Plutarchi Vitae*, Parisiis, 1862, vol. II, pág. 1135 [Antonius, LXXX].

jornada. Es el sentido de la obra que se había confiado al tema muerte-vida. Dice Escipión:

Con tu *viva virtud*, heroica, extraña,
queda muerto y perdido mi derecho.

Con lo cual la tragedia pagana (el sentido antiguo de la Fama) queda imbuída de sentido cristiano (todavía Escipión):

por haber, derribándote, vencido
al que, subiendo, queda más caído.

El epíteto épico-trágico latino se ha convertido en una acción triste, que ha encontrado un armónico horrendamente patético en el tema del hambre, para convertirse en esa alegría final cristiana de la muerte que es vida, vida inmortal.

Tal es el sentido de la obra, sentido íntimo y profundo que se expresa por medio de la lucha de Numancia contra Roma. Este conflicto históricamente ha suplantado y deformado el sentido de la obra, haciendo que el sacrificio numantino sirviera para sostener el patriotismo a lo siglo XIX. Pero Cervantes no podía prever que las ciudades españolas serían cercadas por el enemigo, y que su ejemplo de virtud se particularizaría en ejemplo de virtud patriótica. A finales del primer Barroco, en la época en que Cervantes escribe la *Numancia*, los españoles eran los que sitiaban, no los sitiados, y por dos veces, como él mismo se complace en recordarlo, habían tenido a Roma bajo su poder. Es claro que la España del siglo XIX y de todos los siglos puede encontrar en esta obra una alta lección inspiradora, pero el valor de los numantinos vencidos es una prefiguración en el sentido cristiano del valor de la España vencedora de Cervantes. Dice la Fama:

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.

Escipión había ya encontrado esta rima al arengar a sus soldados, cuando había también unido *Numancia-arrogancia*; frente al cuerpo de Bariato se apresura a usarla de nuevo, y la Fama la recoge para llenar el mundo con la gloria de Felipe Segundo. No es un canto para alentar a sitiados, sino para confirmar en su valor a sitiadores, y en mi opinión nunca se insistirá bastante en que este es un sentido secundario.

Describiendo la tragedia con exactitud hemos encontrado su sentido y también su forma. Después de la exposición de la primera jornada, viene la acción: sacrificios, agujeros, desafío y salida en tropel. La imposibilidad de llevar a cabo el desafío y la salida da lugar a la acción de Marandro y a las dos órdenes de Teógenes: incendio y muerte. Esta armazón lógica sirve de cauce al desarrollo de los acontecimientos y se reviste de un sentimiento lírico que se expresa por medio de tres temas melódicos: hambre, *triste* y muerte-vida, en correspondencia con las tres cristalizaciones de la

acción: Marandro, Teógenes, Bariato, las cuales hay que verlas en relación con las personificaciones: España, la Guerra, la Fama. El tema del hambre se apoya en el doble movimiento del amor lascivo y el amor honesto, el tema de *triste* (epíteto latino) se expresa en la doble acción, incendio y muerte; por último, el tema muerte-vida acentúa la unicidad del sentido pagano-cristiano de la tragedia en sus dos elementos: caída y levantamiento.

La versificación tiene una función primordial por lo que se refiere a la forma, tanto desde el punto de vista del ritmo como de la rima. El verso endecasílabo (octava, terceto, verso suelto) se armoniza con el octosílabo. El primero se reserva para los diálogos expositivos, para la arenga, para las situaciones trágicas y para las personificaciones; al segundo se le confía el amor y el dolor. El verso no llega siempre a la altura poética y la rima frecuentemente le acompaña en ese bajo nivel; esto no impide que en muchas ocasiones tanto uno como otra estén empleados con gran sentido poético, retórico-dramático y estructural. Ejemplos de rima retórico-dramática los encontraríamos en *arrogancia-Numancia* y *hazaña-España*; para la estructura, el contraste de la rima *carga* en boca de Escipión y del numantino, o el uso de *muerte y vida*.

El verso épico o lírico alcanza momentos, algunos ya señalados, de gran sugestión poética, y el movimiento estrófico es de una gran eficacia dramática y tiene evidente función estructural. La versificación, aunque no con la complejidad, agilidad y virtuosismo de la plenitud y finales del Barroco, está usada con gran seguridad y potencia dramáticas y puesta al servicio de la arquitectura de la obra: así el paso del terceto a la octava, el contraste entre el endecasílabo y el verso corto y, por último, el gran acierto del verso suelto, que todavía es mayor si se le compara con las redondillas de la primera jornada.

JOAQUÍN CASALDUERO