

LA UTILIZACIÓN DEL ESPACIO COMO CREACIÓN: *LA NUMANCIA DE CERVANTES*

SILVIA ESTEBAN NARANJO

Universidad Autónoma de Madrid
siesnaranjo@gmail.com

Resumen: Cervantes escribe *La Numancia* pensando en una compañía concreta, seguramente conocida suya, y para un corral de comedias. Que estos dos aspectos estaban en el origen de la obra se puede ver por la utilización del espacio —trampilla, primer piso, puertas— y el número y composición de la compañía. Al menos una mujer joven —Lira— y alguna mayor, dos niños —el que sale con la mujer, Servio y el que se arroja de la torre, Bariato—. Los dos manuscritos coinciden en que no faltan personajes ni espacios.

Palabras clave: Miguel de Cervantes Saavedra, Tragedia de Numancia, espacio escénico, compañías teatrales.

Se ha repetido en numerosas ocasiones que Cervantes amaba el teatro, pero no era un buen autor teatral, a pesar de que el mismo reconociera que había escrito un gran número de obras, algunas de las cuales circulaban por el mundo sin su autor y de otras no solo se acuerda de sus títulos, sino que dice que son de las mejores que se han escrito¹. Sin embargo, hemos de reconocer que es muy difícil acercarse a una obra teatral que ha sido adaptada para la lectura, donde se han eliminado aquellos elementos de la representación que detienen la lectura y no aportan información al discurrir de la acción.

1 En la *Adjunta al Viaje al Parnaso*, Pancracio pregunta: «¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia? —Sí —dije yo—, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores» (Cervantes 1614, f. 73r-73v).

A *La Numancia* le ha ocurrido esto durante mucho tiempo, desde que, en el siglo XVIII, Antonio de Sancha la publicara por primera vez, sin explicar las vicisitudes que el manuscrito siguió para llegar a sus manos, se realizan varias ediciones en las que se eliminan escenas y personajes. En 1920, Schevill y Bonilla publican la que parece la primera versión fidedigna ya que se basa en un manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de España, que parece pertenecer a una compañía teatral.

En 1964 este hecho podría haber cambiado con la localización de otro manuscrito en la Hispanic Society of America de Nueva York. Identificado por Rodríguez Moñino (1964 y 1965) como aquel en el que se basó Sancha para hacer su edición, que no solo conservaba muchas más acotaciones que el manuscrito de Madrid, sino también la división en jornadas y escenas.

Un estudio de todas las divergencias entre los dos manuscritos nos llevó a comprobar que en el manuscrito de Madrid se habían eliminado las menciones a las escenas, así como la entradas y salidas de muchos personajes lo cual hacía que los cuadros fueran muy rígidos. Se habían eliminado algunas acotaciones para permitir la lectura personal.

Sin embargo, podemos decir que ambos manuscritos presentan la misma división de jornadas, el mismo número de personajes y utilización del espacio. Lo cual nos lleva a afirmar que Cervantes tenía muy claro lo que era una representación teatral y cómo utilizar los tiempos, los espacios y los personajes para poder presentar su obra ante el público.

Nada sabemos de la compañía que compró la obra, cuándo o dónde se representó *La Numancia* de Cervantes. No hemos hallado contratos o algún documento que nos pueda iluminar en este punto. Nuestro autor escribió su obra pensando en su representación en un corral de comedias bien establecido con espacio inferior para lograr determinados efectos, tablado con escotillones y un primer piso accesible tanto por el interior como por el exterior.

Conocedor del público de su época, al que ha de sorprender durante la representación, de la triste historia del fin de Numancia y sus habitantes, conocida gracias a las crónicas de Varela y Morales y a romances recogidos en pliegos sueltos o por Timoneda, dirige su obra a un público muy diferente, del más culto al más inculto.

El corral de comedias, como hemos dicho más arriba, cuenta con un espacio con unas características que ha de aprovechar para sorprender al público. Las puertas del fondo son elemento general de todas las jornadas y escenas, los diversos cuadros se van creando, precisamente, por la

entrada y salida de los diversos personajes. La obra consta de cuatro jornadas, pero tan solo me voy a detener en las escenas que utilizan los elementos del corral, trampillas y balcones. No tengo en cuenta elementos móviles o las puertas con las entradas y salidas de los personajes.

En la primera jornada, toda la acción se sitúa sobre el escenario, tan solo se utiliza un único elemento, una piedra o peñuela dispuesta para que se suba Escipión a arengar a sus tropas.

La segunda jornada transcurre en el interior de Numancia, está dividida en dos escenas. En la segunda escena va a utilizar el espacio situado bajo el escenario para llamar la atención del público. Durante el rito que realizan los dos sacerdotes se produce una de las primeras sorpresas de la obra, un ruido debajo del tablado y una luz: «Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador», pero por si el público no lo ha visto se encarga de repetírselo en el texto:

¿No oyes un ruido, amigo? ¿Viste
el rayo ardiente que pasó volando?
Presago verdadero desto fuiste. (vv. 843-845)

Poco después desde la trampilla situada en el suelo sale un diablo en dos ocasiones, la primera para llevarse el carnero y la segunda para revolver los elementos del sacrificio, destruyendo el intento de los sacerdotes.

Cambia el cuadro y ahora es el hechicero Marquino, quien está intentando resucitar a un joven que ha muerto por hambre. Poco a poco del suelo sale un personaje vestido de muerto, por una trampilla —la misma u otra—, en lo que podría ser una tumba.

En la tercera y cuarta jornada, utiliza el balcón del primer piso como muralla. La primera vez, Caravino desde el balcón habla con Escipión, en el tablado, es la muestra dramatizada del cerco. En la cuarta jornada, volvemos a ver la muralla desde fuera, pero Gayo Mario y poco después Yurgurta colocarán una escala hasta el balcón del primer piso para entrar en la ciudad, el interior del teatro, volver a salir y describir el horror del interior de la ciudad. Inmediatamente todos se trasladan hacia el lugar donde Yurgurta ha visto a un joven, Bariato, en una torre. La muralla exterior, es decir el primer piso, se transforma en una casa desde la que Bariato se va a suicidar.

Cervantes ha utilizado todos los espacios posibles que ofrece el escenario para representar la ciudad, una tumba, la muralla, la torre de una casa. *La Numancia* no es una obra lineal, los espacios cambian pasan del interior al exterior, los personajes se mueven, entran y salen por las puertas, no hay

esa rigidez de la que se le acusa al autor, la obra se adapta perfectamente al Corral de comedias y utiliza todas las posibilidades que este ofrece.

Se ha afirmado repetidamente que uno de los elementos que hace que la obra sea difícil de llevar a escena es el número de actores necesarios, debido especialmente a la lista de personajes que aparece en la copia de Madrid², alrededor de 35 personajes, pero no hay un estudio crítico de qué personajes hay y qué tipo de actores serían necesarios. Podemos dividir a los actores en varios grupos: los protagonistas, tienen nombre; personajes con frase, pero innominados; comparsa, no tienen frases y sirven para llenar el espacio o llevar a cabo algunas acciones.

Los protagonistas son los personajes principales de la obra, la pregunta esencial es si según sus características se podrían adaptar a una compañía.

El papel de primer y segundo galán lo ejercerían seguramente Escipión y Teógenes, por su edad y la importancia que tienen en la propia obra; podemos suponer que Teógenes es el protagonista, es decir, el galán y Escipión, el antagonista, el segundo galán.

Carabino parece el «barbas», un hombre más mayor, pero con vigor e imagen de mando. También Quinto Fabio puede ser llevado a cabo por el mismo actor. Según cuenta la historia, era mayor que su hermano; además, nunca aparecen juntos en la misma escena. Es posible que también pudiera hacer de río Duero puesto que sale caracterizado: «Sale el río Duero con otros muchachos vestidos de río»³.

2 El manuscrito de Madrid presenta la siguiente lista de personajes: «Escipión romano; Iugurta Romano, Mario Romano, Quinto Fabio, Romano, Gayo soldado Romano, cuatro soldados Romanos, dos numantinos embajadores, España, Duero, Teógenes numantino, Carauino numantino, cuatro gobernadores numantinos, Marquino hechicero numantino, Marandro numantino, Leonicio numantino, dos sacerdotes numantinos, un paje numantino, un hombre numantino, Milbio numantino, un muerto, cuatro mujeres de Numancia, Lira doncella, Dos ciudadanos numantinos, una mujer de Numancia, un hijo suyo, un muchacho hermano de Lira, una mujer de Numancia, un soldado numantino, Guerra, Enfermedad, Hambre, la mujer de Teógenes, un hijo suyo, Serbio muchacho, Bariato muchacho que es el que se arroja de la torre, un numantino, Ermilio soldado romano, Limpio soldado romano, la Fama». El manuscrito de Nueva York agrupa a los personajes por jornadas, tal vez para saber el personaje y elementos que debía preparar.

3 Cervantes no especifica el traje de río, pero su imagen debía ser fácilmente reconocible por el público y representar una idea que no se podía especificar en la representación: «El Duero y sus afluentes forman una figura compuesta, cuyo cromema dominante en la túnica sería el 'azulado', junto, quizá, al figurema 'juncos' o 'cañas' en la cabeza. En todo caso, es de suponer que la figura Duero calzara, bajo la larga túnica, los coturnos, con el fin de dar un mayor realce visual al formema de dimensión, apuntado por Cervantes, /más alto/ —y quizá /más grueso/ — que los afluen-

De Marquino no podemos destacar ninguna característica especial. En la primera ocasión que le vemos en el escenario, sale con el grupo de numantinos que se sienta a deliberar junto a Teógenes y Carabino. En la segunda ocasión, sale disfrazado.

Mario, Marandro y Leoncio, hombres más jóvenes que los anteriores, son galanes jóvenes y futuros primeros actores.

Yugurta, Bariato, Servio, Milbio son adolescentes. En la obra no tienen experiencia en la guerra. El actor que interpretase a Bariato debía tener mucha agilidad y algunos conocimientos de acrobacia pues se ha de lanzar desde el primer piso en la representación a los pies de Escipión y obviamente ha de hacerlo sin romperse o torcerse ningún hueso.

Lira, España y la Fama son mujeres jóvenes y con cierto atractivo. Puede ser la misma actriz caracterizada⁴ de diferente manera, porque no aparecen juntas en escena.

Hambre, Guerra, Enfermedad, pueden interpretarlas mujeres u hombres, «porque llevan máscaras».

Entre los personajes con texto, pero sin nombre estarían: los dos embajadores; los dos hombres que hablan de la mujer que no tiene comida que dar a sus hijos; esa misma mujer con un niño pequeño; las mujeres, la mujer de Teógenes, los hijos de este; el soldado que habla con Lira.

Por último, los comparsas, los tipos necesarios en la compañía para completar diversas acciones. Por ejemplo, en la primera jornada cuando Escipión convoca a los soldados para darles su discurso: «salgan a escena los más soldados que pudiere vestidos a la antigua sin arcabuces».⁵ En la tercera jornada cuando Lira sostiene a Marandro muerto sobre su falda,

tes. De este modo, los formemas de dimensión, actualizan la oposición específica /río vs afluente/. La co-presencia escénica de la figura de los ríos y de España establece un corema alegórico, al que podemos denominar como «la España fluvial». Es decir, los ríos, al igual que la sangre de los numantinos, riegan el suelo español» (Cantalapiedra 1994: 387-388).

- 4 Cervantes no describe el traje de Lira, tan solo la señala como «doncella», es decir, muy joven; tampoco describe a la Fama, es el propio personaje quien se presenta: «que yo que soy la fama pregonera» (v. 2416). Sin embargo, se detiene en el personaje de España, quien necesita ser descrito en la acotación para la compañía: «Segunda escena de la Primera Jornada sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa España, y dice» y en el propio texto para que la reconozca el público «que soy la sola desdichada España» (v. 360).
- 5 El arcabuz, hacia 1585, cuando se escribe la tragedia era un arma anticuada. En esa época ya se habían impuesto los mosquetes. Por eso, señala que los soldados salgan a la antigua, pero sin llevar arcabuces. A veces, la separación de cuatro siglos nos hace olvidar los avances armamentísticos del siglo XVI.

entra una mujer huyendo de un soldado; en el desfile de los sacerdotes hay varios muchachos que llevan los diversos elementos para el sacrificio; personajes que entran por una puerta y salen por otra llevando ropa. Estos personajes podría hacerlos cualquier actor ligeramente disfrazado para la ocasión, ya que no tienen texto, no hace falta que el público los reconozca.

De este modo, hemos reducido el número real de actores que se necesitan. Tal vez, esto nos podría ayudar a localizar la compañía a partir de la composición: varios muchachos, uno casi acróbata, Bariato; al histórico Yugurta le envía su abuelo junto a Escipión para que aprenda las técnicas de la guerra; Servio, Bariato, Milbio, el hermano de Lira; el niño que sale con mucha hambre con su madre.

Todas estas características nos deberían llevar a una compañía formada por grupos familiares, con bastantes adolescentes que estaban aprendiendo el oficio. Además, todos estos detalles parecen indicar que en esta época la técnica actoral tenía que estar muy desarrollada: no solo por el control del tiempo que tarda un actor en convertirse en diversos personajes, sino incluso al cambiar la voz o la forma de moverse para que se vieran en escena diferentes personajes dando vida a la historia.

Conclusiones

Creo que este brevísimo repaso al espacio y a los personajes permiten afirmar que Cervantes manejaba perfectamente ambos elementos, desde el tiempo que necesitaban los actores para modificar su aspecto y que pudieran salir al escenario. Creo que está claro que nuestro autor sabía perfectamente qué compañía podía representar su obra, aunque nosotros no podamos todavía descubrirla. También que sabía manejar perfectamente el espacio escénico para que no se repitiera el mismo recurso del escenario sin un objetivo concreto. Su obra era perfectamente representable en un corral de comedias del siglo XVI por una compañía.

OBRAS CITADAS

ARATA, Stefano, «Teatro y Coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, págs. 7-23.

- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Las figuras alegóricas en el teatro cervantino», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, ed. de José Ángel Ascunce Arrieta, Kassel, Reichenberger, 1994, II, págs. 381-399.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Viaje al Parnaso*. Madrid: Por la viuda de Alonso Martín, 1614.
- *El cerco de Numancia*: Tragedia escrita por Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, Ms. 15000 BNE.
- *El Trato de Argel-Numancia-Poesías*.
- *Viaje del Parnaso, ... Publicanse ahora de nuevo una tragedia y una comedia inéditas del mismo Cervantes: Aquella intitulada «La Numancia»; esta «El trato de Argel»*, Madrid, Antonio de Sancha, 1784.
- *El cerco de Numancia*, en *Comedias y entremeses*, ed. de R. Schevill y A. Bonill, vol. V. Madrid, B. Rodríguez-Gráficas reunidas, 1920.
- MORALES, Ambrosio de, *Coronica general de España*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1574.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, «Reaparición de un manuscrito cervantino (*El trato de Argel* y *La Numancia*)», *Anuario de Letras*, IV, 1964, págs. 269-275.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio y María BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America: (siglos xv, xvi y xvii)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.
- TIMONEDA, Juan de, *Rosa gentil. Tercera parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan historias Romanas y Troyanas*, 1573.
- VALERA, Diego de, *La chronica de España abreviada por mandado de la muy poderosa señora dona Ysabel reyna de Castilla*, Salamanca, Tipografía de Nebrija, 1500.