



**Grado de Filología Hispánica**

Trabajo de final de grado

Curso 2020-2021

**El personaje alegórico en el primer teatro de Cervantes**

Emma González Mesas

Tutor: Gastón Gilabert

Barcelona, junio 2021



### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 16 de juny de 2021

Signatura:

Emma González Mesas

## **Resumen**

La carrera dramática de Cervantes no gozó de tanto éxito como las de algunos contemporáneos suyos, sin embargo, de su primer acercamiento al género nos han llegado tres piezas teatrales. En el presente estudio analizaremos una tipología de personaje que es común en las tres: el personaje alegórico. A partir su análisis, estudiaremos las figuras desde un nivel técnico – reparando en la versificación, el efectismo y el vestuario –, metateatral y simbólico, respectivamente. De esta manera se podrán advertir las tendencias y novedades que el autor otorgó a este tipo de personaje.

**Palabras clave:** Cervantes, teatro, Siglo de Oro, personaje alegórico, metateatralidad.

## **Abstract**

Cervantes' dramaturgical career was not as successful as those of some of his contemporaries, however, from his first approach to the genre we have received three plays. In this study, we will analyse a typology of character that is common to all three: the allegorical figure. From its analysis, we will study the figures from a technical – looking at versification, dramatic effects, and costumes –, metatheatrical and symbolic levels, respectively. Thus, the trends and novelties that the author gave to this type of character can be noticed.

**Key words:** Cervantes, theatre, Golden Age, allegorical figures, metatheatricality,

## Índice

1. Introducción .....	2
1.1. Sucinta trayectoria teatral hasta Cervantes .....	3
2. A nivel técnico .....	9
2.1. El efectismo y el vestuario.....	9
2.2. La versificación.....	15
3. Metateatralidad.....	19
3.1. «Las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma».....	19
3.2. Similitudes y diferencias en las figuras alegóricas de La Numancia y La Jerusalén .....	22
4. Simbolismo.....	28
5. Conclusión.....	33
6. Bibliografía.....	36
7. Anexos.....	39

## 1. INTRODUCCIÓN

Miguel de Cervantes en el Prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* de 1615 escribe: «mostré o – por mejor decir – fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes.» (Cervantes, 2015c: 12) Sorprende que Cervantes repare en esta tipología de personajes alegóricos o *morales*, como él los llama.

En ese Prólogo, Cervantes no solo hace un sucinto repaso de la trayectoria del teatro español hasta sus años, sino que también reclama la paternidad de algunas novedades que él llevó a escena, como la reducción de jornadas de 3 a 5 o el empleo de las figuras morales. Cabe matizar que el compendio teatral de 1615 sale a la luz aproximadamente 30 años después de que estrenara sus primeras piezas, por lo que, teniendo en cuenta esa distancia en el tiempo, no es de extrañar que el dramaturgo no acertara del todo al prohijarse ciertas novedades.

De hecho, Robert Marrast comenta que «desde la comedia humanística y Gil Vicente, era costumbre que figurasen entre los interlocutores de las piezas abstracciones personificadas, dioses antiguos o personajes simbólicos» (2017: 26). Claro está, pues que dramaturgos anteriores y coetáneos a Cervantes ya empleaban estas figuras alegóricas, cuyo plano espaciotemporal no se corresponde al del resto de personajes. Entonces, ¿por qué Cervantes incide en tal tipología de personajes? Es más, ¿por qué se considera el primero?

No obstante, si se releemos lo que realmente afirma en el prólogo, advertimos que Cervantes no requiere la paternidad del tipo moral en sí, sino el uso particular que el dramaturgo complutense le da. Es decir, es el primero que representa «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma». Cervantes externaliza los conflictos, quimeras, ilusiones y aporías de sus personajes. En la escena se dramatizan las luces y las sombras del interior de sus protagonistas. De ello sí es padre, y es muy consciente.

Para comprender la novedad cervantina cabe hacer un breve repaso de los estadios precedentes del teatro castellano, con tal de rastrear esta tipología de personaje tan particular y los distintos usos que le dieron en las tablas.

Desde una mirada panorámica, lo primero que se podría advertir es que los personajes alegóricos son herencia del coro griego, pues sus roles son muy semejantes. Por un lado, interviene en la acción teatral al dialogar con los protagonistas siendo el coro uno más y, por el otro, no interfiere en el argumento, simplemente lo comenta y lo enmarca estableciendo una relación más cercana con el público que el resto de los personajes. Es decir, entra y sale de la atmósfera dramática, pero si romperla.

Sin embargo, se debe precisar una distinción. El personaje del coro no es *alegórico*. La figura de la alegoría, sumamente cultivada en la historia de la literatura, es un recurso que permite concretar una abstracción haciéndola menos lejana, extraña o confusa. El término *alegoría* proviene de dos voces griegas: *allon* y *agora*, es la «acción de decir otra cosa en una asamblea». (Andrés, 1998: 546).

El personaje alegórico, por lo tanto, ciertamente remite a abstracciones más allá de los personajes de carne y hueso al que el teatro nos está acostumbrado. No son reyes ni dioses, la alegoría de estas figuras apunta a una moral, ética, evento, pensamiento o doctrina que los autores encuentran necesario personar y concretar en escena – de hecho, Cervantes habla de «personajes morales», como representantes de una. La alegoría en el teatro dispara la significación de todo el personaje, desde sus palabras o su nombre hasta sus vestidos o su aparición en escena. Pero es muy importante aclarar que la alegoría es una operación racional que apunta a una abstracción, solo a una. A diferencia, por ejemplo, del símbolo, cuyo significado está en constante renovación; nunca se descifra del todo (Andrés, 1998: 546).

Esta figura tiene una gran potencia a nivel filosófico, consecuentemente no es de extrañar que en el medievo fuera muy empleada. Por ejemplo, en la Edad Media, la literatura alegórica tuvo una gran difusión ya que el mundo era un lugar inhóspito e interpretable, así que la alegoría fue una herramienta que ayudó al conocimiento, pero al conocimiento divino. Como el mundo terrenal es reflejo del mundo divino debemos interpretarlo para intentar acceder a él. Todo es legible. «En el principio era el verbo» y la figura alegórica funciona como el verbo, solo que, en las tablas, la figura alegórica también tiene su *más allá*.

### ***1.1. Sucinta trayectoria teatral hasta Cervantes***

La popularidad de la alegoría en la literatura medieval también se encuentra en el teatro, género que en España se cultiva eminentemente bajo un marco sacro. Sin embargo, hay

un debate en la crítica sobre la existencia de un teatro vernacular en la península durante el medievo. Como expone Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español* (1996), hay autores que consideran algunos poemas dialogados como eslabones del drama medieval, aunque el historiador del teatro considera al *Auto de los Reyes Magos* y a dos cortos poemas dramáticos de Gómez Manrique como los únicos representantes del teatro español medieval, ya que, según él, *no existió*. (pp. 21-31)

Sí que es cierto que paralelamente se seguía escenificando el teatro en latín con motivos mayoritariamente religiosos y con voluntad pedagógica, donde se incluían personificaciones de vicios y virtudes, por ejemplo. Había, por lo tanto, alegorías, pero en un ambiente doctrinal y en latín, lengua no vernácula cuyo dominio no llegaba a todos los estratos de sociedad.

Los albores del teatro español se sitúan en el XVI con la llamada «Generación de los Reyes Católicos», cuando dramaturgos como Juan del Encina, Lucas Fernández, Pedro Manuel de Urrea o el propio Fernando de Rojas se lanzaron a buscar nuevas formas dramáticas donde se resolviera la problemática social y estética, por lo que, en sus obras, en los diálogos de sus pastores, se puede leer una voluntad de conciliación y paz. Se cultiva tanto teatro religioso, donde se dramatiza la Navidad, Pasión y Resurrección de Cristo, como teatro profano, cuyo tema central es el amor (Ruiz Ramón, 1996: 34). No obstante, estas primitivas piezas teatrales no integran personajes alegóricos. Los protagonistas de estas Églogas son pastores, con una mirada a veces crítica hacia el mundo, hacia el hoy de los autores, pero cuyo plano dramático no incluye la concreción de una abstracción.

También pertenecientes a la generación anterior, Bartolomé Torres Naharro y Gil Vicente merecen una mención aparte ya que en su teatro se añaden novedades que serán decisivas en la configuración del teatro renacentista del Siglo de Oro. La originalidad de Torres Naharro radica en que fue el primero en establecer una teoría dramática, recogida en el Prohemio de su *Propalladia* (1517), donde define a la comedia como «artificio ingenioso» (Torres Naharro, 2016). En una época donde se estaba cuestionando el modelo teatral clasicista en búsqueda de una forma teatral nueva, Torres Naharro no en balde ofrece una forma, pues sus continuadores la tomarán. También cabe mencionar que en algunas de sus piezas como en la *Trophea* aparecen personajes alegóricos como el de la Fama (Pérez Priego, s. f.-a). Uso que seguramente imita de las obras religiosas en latín, a las que pudo haber asistido durante su estancia en Italia, mientras ejercía labores

eclesiásticas. El dramaturgo portugués Gil Vicente, cuyo recorrido teatral fue bilingüe, es un eslabón fundamental en el teatro del renacimiento porque supo dar con una forma cómica que sin duda es madre de la Comedia Nueva de Lope. Pero antes de la *Tragicomedia de Don Duardos* (1522) cabe reparar en su primera etapa dramática, la dedicada al teatro sacro, en la que destaca el *Auto de la Sibila Casandra* (1513), que está concebido desde dos planos de significación: el inmediato dramático y el poético-teológico (Ruiz Ramón, 1996: 84). Si bien no se puede afirmar que se trata de una pieza alegórica, el juego con los dos niveles supone una mirada del espectador muy particular, ya que debe atender a ambos; saber acceder a ambos.

El principio del Quinientos es «un período de gran desorientación teatral» pero «se produce una abundante serie de obras religiosas.» (1996: 90) Esto es realmente interesante porque es en este tipo de teatro en español donde se rastrean los usos más primitivos de personajes alegóricos. En estos años, pero, ya no solo hay un conocimiento más profundo de la tramoya teatral, sino que el uso y trato de los personajes adquiere matices nuevos, paralelos a la forja de este nuevo teatro renacentista. La muestra más representativa de teatro religioso del s. XVI es la que queda recogida en el *Códice de Autos viejos*, que alberga noventa y seis piezas mayoritariamente anónimas. En ellas, aparecen personajes alegóricos alternados con otras tipologías, pero lo más trascendental, nos dice Ruiz Ramón, es «adiestrar al público para captar la superposición de lo temporal y lo eterno en la vida humana, adiestramiento sin el cual no se entendería la existencia del público del teatro religioso del Siglo de Oro, concretamente del público de los *autos sacramentales*» (1996: 91). Los dramaturgos pretenden hacer más inteligible al público la estrecha relación entre teología y realidad, entre abstracción y concreción, entre Dios y el mundo, y para ello recurren a herramientas como los personajes alegóricos. En el teatro, ahora hay también un interés y preocupación por el receptor, beneficiario o espectador. Por ejemplo, autores como Diego Sánchez de Badajoz y Micael de Carvajal, emplean esos personajes con la misma finalidad. Sin duda, este esmero por reparar en el auditorio será una piedra angular en el teatro para Cervantes y para todo el teatro religioso que vendrá.

Paralelamente, en España ya se está forjando el camino hacia un teatro más comercial. Cada vez eran más comunes en nuestra geografía las compañías de cómicos ambulantes venidos de Italia, que acercaron la comedia italiana a las tablas españolas (1996: 96). Figura esencial en esta labor es Lope de Rueda, «varón insigne en la representación y en el entendimiento» (2015c: 9), como Cervantes lo llama en el Prólogo de sus *Ocho*



*comedias* y de quien cuenta que vio algunas representaciones. Lope de Rueda es el padre del entremés español al desplegar su propia forma: la de los pasos. Y es considerado el primer hombre de teatro ya que vive por y para él, hace de las tablas un oficio. Estamos asistiendo a una profesionalización del género, que eclosionará pocos años más tarde. En el último tercio del Quinientos se dará una transición de ese teatro profesional a uno más comercial, donde se concretan las labores de cada uno de los integrantes de las compañías (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 18).

Al margen de todo este teatro popular, quedaban los círculos escolares y de colegio cuya formación humanista los llevó a una imitación y adaptación de las formas clásicas, sobre todo, de la tragedia. Las representaciones – tanto el latín como en castellano – tenían un carácter didáctico y moralizante, ejemplo significativo de ello es el teatro de los jesuitas. Entre ellas, cabe mencionar la anónima *Tragedia de San Hermenegildo* donde el esquema trágico queda perfectamente integrado en un marco del XVI. Tal es su excelente integración que las figuras alegóricas, nos dice Ruiz Ramón, cumplen «una función eficazmente dramática – mostrar la lucha interior de los personajes – y no detiene ni retarda la trama de la tragedia» (Ruiz Ramón, 1996: 101). El autor anónimo avanza una casilla en el tratamiento de estos personajes, casilla desde la que también partirá Cervantes; esto, por lo tanto, desmiente su afirmación en el Prólogo al coronarse el primero.

En el último tercio del Quinientos, se da una gran producción y desorientación teatral dada la diversidad de propuestas, por ello, cuando Cervantes todavía estaba en Argel, de la mano de la «Generación de los Ochenta» o «Generación de los trágicos filipinos» se está fraguando una nueva forma teatral (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 19). Poetas y autores como Lupercio de Argensola, Rey de Artieda, Cristóbal de Virués o Juan de la Cueva idean sus personales y propias normas teatrales en la empresa de dar con *la tragedia española*. Pero, pese a la diferencia de medios, nos dice Canavaggio que «los anima una misma ambición: elevarse por encima de las contingencias de un arte de puro consumo, dar a la escena la dignidad que le faltaba» (2003: 175). Y, además, movidos por una evidente voluntad didáctica. Es más, para ello buscan nuevos modelos, se alejan de Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro y Lope de Rueda. Remiten a Séneca, al que leen a través de autores italianos. Sin duda, como apunta Ruiz Ramón, enriquecieron la escena española con temas y formas dramáticas nunca antes tratadas (1996: 102). Sin embargo, las tragedias fracasarán porque carecerán de un público que las comprenda, de personajes

hondamente caracterizados y de una acción que no implique ríos de sangre y montañas de cadáveres. Como concluye Canavaggio, su mayor debilidad fue el haber pensado el teatro «por eruditos para eruditos» (2003: 176).

A esta generación, donde la crítica también ha incluido a Cervantes, pertenece Juan de la Cueva, dramaturgo que durante este denso panorama teatral de finales del XVI escribe y estrena en Sevilla, que en la época era un efervescente centro cultural. De entre su obra destaca el *Ejemplar poético* (1606), que es un arte poética manierista en tercetos encadenados dividida en tres epístolas. La más interesante es la tercera, pues es la que atañe a su preceptiva teatral. Es una obra tardía que publica tras ya haberse consagrado como dramaturgo y, más que ser una poética dramática propia, es una especie de manifiesto a favor de la nueva comedia que estaba triunfando durante esos años y de la que reclama su rol como iniciador. Entre las novedades, Juan de la Cueva en la «Epístola III» dice que:

A mí me culpan de que luí el primero  
que reyes y deidades di al tablado  
de las comedias traspasando el fuero. (Cueva, 1999: vv. 505-507)

Fue el primero, por lo tanto, en democratizar la escena al juntar gentes de todos los estratos en las tablas. Asimismo, en el *Ejemplar* se puede leer su particular concepción de la tragedia en la que decide prescindir de los coros al incluir personajes sobrenaturales, encarnaciones de fuerzas que representan las pasiones humanas (Pérez Priego, s. f.-b).

Por lo tanto, cuando Cervantes regresa de Argel se encuentra con un amplio abanico de posibilidades teatrales. Tiene carta blanca, puede y quiere inscribirse también en la labor de esculpir un nuevo teatro. Y así lo hará, pero lo hará influido por la experiencia vital que ha adquirido en estos años alejados de España. Más allá de la riqueza de temas que le propicia su cautiverio argelino, su paso y estancia previa por Italia hacen que se nutra de una educación humanística y que asista a la forja de la *Commedia dell'Arte*. Fue un hombre de teatro, y lo fue toda su vida, que en el Prólogo 1615 cuenta que asistió a los pasos de Rueda demuestra que, ya antes de marcharse como soldado, no ignoraba lo que sucedía en las tablas españolas, y mucho menos lo hará tras su vuelta de Argel.

Cervantes, como ha señalado Antonio Rey Hazas, desde sus inicios practica una poética de la libertad (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 25). Siguió los cauces cómicos de Lope de Rueda, erigió a sus personajes colectivos siguiendo la estela senequista como

Juan de la Cueva, se valió de una gran colección de temas históricos y mitológicos para urdir las tramas de sus piezas y aprendió de las tramoyas de Torres Naharro, así como del valor doctrinal que los maestros jesuitas y los centros escolares dieron a sus representaciones. Todo ello, pero, pasado por el cedazo de sus propias capacidades e invenciones dramáticas. Y es por ese motivo que en esta primera etapa de producción de Cervantes nos encontramos con una gran versatilidad en el empleo del personaje alegórico. Es decir, como una herramienta más de la tramoya teatral, Cervantes confiere un uso muy particular en el tablado a cada una de sus alegorías, porque cada comedia y cada tragedia requieren de unos personajes alegóricos propios y únicos. No son solo vicios o virtudes, no son encarnaciones del demonio o de la fortuna, van más allá.

Cervantes, pese a las muchas vicisitudes que vivió, nunca perdió el respeto, la admiración y la fascinación por el género. Las experiencias que tuvo con este mundillo ya desde una temprana edad lo condujeron a querer meterse de pleno en él. La profunda dedicación de esos primeros años hace que hoy hasta en las acotaciones advirtamos la predilección por el teatro en sentido pleno, desde el verso más trabajado hasta la tramoya más premeditada.

Precisamente de esos primeros años como autor tras el regreso de Argel nos cuenta: «Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas.» (2015c: 12) Desafortunadamente de tal cantidad de comedias solo nos han llegado tres, y algunos otros títulos. Esta primera etapa fue la única en la que Cervantes pudo ver sus piezas en las tablas, porque luego habrá de publicar las comedias *nuevas nunca representadas* en 1615. De los años ochenta del siglo XVI nos han llegado *El trato de Argel*, *La tragedia de Numancia* y *La conquista de Jerusalén*. En la crítica se han abierto debates sobre los años de escritura de estas obras, pero se concluye que se compusieron en 1583, 1585 y entre 1584 y 1586, respectivamente. (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 40-41). En estas dos comedias y tragedia se aprecia el uso de personajes alegóricos, durante unos años donde la experimentación en las tablas era más que evidente y cuando la propuesta de Lope no se había instaurado.

## 2. A NIVEL TÉCNICO

Los personajes alegóricos no son los protagonistas corrientes de las tragedias o comedias, tienen su propio plano espaciotemporal, sin embargo, ello no les hace elementos disonantes o discordantes en el argumento teatral. Los distintos planos de los personajes dramáticos se van superponiendo y completando en armonía, los unos nutren a los otros, y viceversa.

La calidad de personaje alegórico, no obstante, debe quedar marcada en escena, su mera presencia debe llenar la mente de espectador-lector de una plurisignificación para que vea más allá de sus ropajes y escuche más allá de sus versos. Por eso mismo, debemos reparar en algunos aspectos como: la preparación del ambiente, la primera impresión y su habla. O mejor: los efectos especiales, la caracterización y la versificación.

Para analizar los dos primeros elementos técnicos partiremos de algo fundamental para la puesta en escena: las acotaciones. En ellas, Cervantes – aunque en unas obras más que en otras – describe esmeradamente qué ha de suceder detrás de la escena antes y durante la aparición del personaje, así como qué ha de llevar consigo.

### 2.1. *El efectismo y el vestuario*

Sobre la conciencia escénica en la época de Cervantes, cabe remitirnos a lo que nos cuenta en el Prólogo de 1615. En él menciona a Lope de Rueda y a Navarro, dos antecedentes según él imprescindibles en el teatro de su tiempo, es más, en el efectismo del teatro de su tiempo. De Rueda nos dice que «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamaban vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.» (2015c: 10) Esta rudimentaria tramoya teatral, sin embargo, se enriqueció con las modificaciones que introdujo Navarro:

Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora. Y esto es verdad que no se me puede contradecir. (2015c: 11)

Para Cervantes, por lo tanto, Navarro consiguió una espectacularidad en escena de la que sin duda tomó ejemplo para sus propias comedias, pero que con el paso de los años y de otros autores teatrales se fue enriqueciendo.

Que mencione a ambos maestros y que repare en la maquinaria teatral es ejemplo que ya «desde las primeras producciones para los corrales, encontramos un sumo cuidado y una plena conciencia del aspecto visual del espectáculo que luego se proyectarán en el teatro impreso.» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 33) Tal atención queda plasmada en las acotaciones de las piezas que sin duda ayudan, ya no solo al futuro director, sino también a que el lector represente en su mente la escena enriquecida con el efectismo de las tramoyas.

*El trato de Argel* y *La Conquista de Jerusalén* no gozan de tantas ni de tan concretas acotaciones como las de *La Numancia*, cuyo exoesqueleto teatral Cervantes trabajó con mucha más profundidad. La única aparición en escena de los dos personajes alegóricos de *El trato de Argel*, Ocasión y Necesidad, simplemente se indica con un *sale primero*. (Cervantes, 2015a: 971) No se da cuenta ni del vestuario. Puede que, al tratar con figuras de la tradición emblemática, como la calva Ocasión, no considerara acotar las vestimentas. Más que la anterior, no obstante, *La conquista de Jerusalén* y *La Numancia* potencian la presencia de tales personajes sobre todo con los vestuarios.

En lo referido a los efectos escénicos, no se aplican en estas comedias directamente a los personajes alegóricos. No se oye un barril lleno de piedras ni se dispara un cohete volador antes de sus salidas, tampoco aparecen por el escotillón, ni hablan desde el balcón del corral; aunque sí se emplean en ciertos momentos de *La Numancia*. Momentos, sin embargo, muy puntuales como lo es el sacrificio de la segunda jornada que hará aparecer un Demonio y resucitar un Cuerpo<sup>1</sup>. Cervantes reserva esta espectacularidad técnica a escenas evidentemente sobrenaturales, es decir, aunque el plano teatral pueda ser el compartido con los personajes alegóricos, el objetivo del dramaturgo no es el mismo: por un lado, quiere asombrar, pero por el otro, quiere hacer pensar, reflexionar, que sus alegorías sean escuchadas por un público atento.

---

<sup>1</sup> Cabe matizar que tanto el Demonio y el Cuerpo de *La Numancia* como el Demonio de *El trato de Argel* no se han considerado aquí personajes alegóricos. Aunque compartan ese halo sobrenatural, estos no tienen la misma función que los alegóricos, no remiten a ninguna abstracción y, por lo tanto, Cervantes no los emplea de la misma manera.

En lo referido al vestuario, este sí es esencial en las figuras alegóricas. En *La Numancia* y en *La conquista de Jerusalén*, Cervantes deja escrito cómo deben ser los trajes, qué objetos deben portar y qué individuos deben encarnar a los personajes. La meticulosidad en que viste a las figuras alegóricas es muy importante porque muchas de ellas quedan definidas por el vestuario y por los atributos que llevan consigo. (Arata, 1992: 20) Veamos pues, cómo caracteriza a las alegorías de ambas obras.

En la primera jornada de *La Numancia* acota: «Sale una doncella con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa ESPAÑA.» (Cervantes, 2015d: 1022)

Sin duda lo esencial de esta caracterización son las torres y el castillo que porta. En la crítica ha habido diferentes interpretaciones. Por un lado, y la más evidente, se identifica a España con Castilla, por el otro, se identifica a España con Cibeles, en cuya iconografía se la retrata con una corona de murallas. De hecho «Es posible que Cervantes identifique Cibeles con Madrid por una falsa etimología *madre* y por la fama de bien fortificada que tuvo en la época. Téngase, además, en cuenta que *La Numancia* se representó en Madrid.» (Baras Escolá, 2015: 607) Ambas posturas son del todo acertadas, la relación de Castilla con España es indudable y también cabe la posibilidad de que Cervantes se inspirara en la diosa Cibeles. De origen frigio, esta deidad que en Grecia se relacionaba con Rea y en Roma se la llamaba Magna Mater fue honrada como diosa de la fertilidad, de la naturaleza, de la Madre Tierra. Además, la corona de torres o murallas simboliza a los pueblos que protegía, sobre todo en tiempos de guerra y de *cercos*. (Portal Clásico, s. f.) En la tragedia, España no solo es mujer, doncella, sino que en su parlamento se puede leer la preocupación de una madre por sus hijos, los numantinos. De hecho, Schmidt (1999) destaca que ella es la *matria* deshonrada del pueblo numantino, mientras que Roma es la *patria* de Cipión. (Baras Escolá, 2015: 610)

Tras España, «Sale el río DUERO con otros muchachos vestidos de río como él, que son tres riachuelos que entran en DUERO junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia». (2015d: 1025) Esos tres riachuelos-muchachos son los afluentes Orbión (Urbión), Minuesa (Revinuesa) y Tera. El Duero y su comitiva van caracterizados de igual manera: *vestidos de río*, con lo que se sobreentiende que «vestían de lino verde, desnudos hasta la cintura y coronados de cañas.» (2015d: 1025) El vestuario con resonancias míticas – muy distinto al de España, por cierto– refuerza la naturaleza fantástica como es la del río. Naturaleza incluso divina, pues los celtas honraban no a pocos ríos deificados, y cabe recordar que los numantinos son un pueblo celtíbero. No obstante, también cabe apuntar

que las divinidades hídricas se remontan a muchas tradiciones distintas, por ello, no necesariamente Cervantes pensó en la mitología céltica para trazar a estos personajes.

Más tarde, en la cuarta jornada se acota:

«Sale una mujer armada con un escudo en el brazo izquierdo y una lancilla en la mano, que significa LA GUERRA; trae consigo a LA ENFERMEDAD, arrimada a una muleta y rodeada de paños la cabeza, con una máscara amarilla; y LA HAMBRE saldrá con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocacé amarillo, y una máscara amarilla o descolorida. Pueden estas figuras hacellas hombres, pues llevan máscaras.» (Cervantes, 2015d: 1083)

El vínculo entre el atuendo de La Guerra y la iconografía clásica de Atenea-Minerva y de Ares-Marte es más que claro. No obstante, parece haber más semejanza con la diosa que con el dios, ya no solo porque es mujer (*La Guerra*) sino porque a Ares se le ha relacionado con la guerra sangrienta, con la batalla, y aquí asistimos a una guerra estratégica, más al modo de Atenea. Por otro lado, La Enfermedad y La Hambre presentan algo en común: el cromatismo amarillo. Ya desde antiguo este color se ha relacionado con malestar, dolencia, indisposición... En la Antigüedad, según la teoría de los cuatro humores si se sufre un exceso de bilis amarilla, el temperamento deviene colérico. Recordemos a otro de los personajes de Cervantes porque a Don Quijote en varias ocasiones se le pinta de amarillo. En los parlamentos, Enfermedad y Hambre sí tienen cierto tono «colérico» se muestran impasibles ante los horrores del pueblo numantino y se muestran obedientes a las demandas de La Guerra. Otro de los elementos comunes en estos personajes es que llevan una máscara, cosa que permite que hombres hagan los papeles de estas figuras femeninas. Esto apunta al tiempo en que Cervantes escribió estas piezas porque a finales del Quinientos había pocas mujeres en el teatro (tanto actrices como personajes), por lo que en muchas ocasiones los hombres hacían sus papeles. (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 17) Es más, podría ser que esos actores estuvieran representando varios papeles de la misma pieza. Además, «la muleta», «los paños en la cabeza» y «el desnudo de muerte», que es un disfraz que simula un esqueleto (2015d: 1083), intensifican los estragos que causan, lo mortíferas que son y anticipan metafóricamente el fin de los numantinos.

Y cerrando la tragedia simplemente, «Suena una trompeta y sale LA FAMA» (2015d: 1099) Aunque no se dé cuenta del vestuario, el acompañar al personaje con la música de una trompeta – instrumento con el que se la representaba iconográficamente – ayuda a

preparar su salida y el eminente fin de la tragedia. Asimismo, como ella misma se presenta ante el auditorio: «que yo, que soy la Fama pregonera», (2015d: v. 685) y como es un personaje sumamente famoso en la literatura y antes, puede que Cervantes no considerara necesario precisar el vestuario.

En *La conquista de Jerusalén* acota al inicio de la comedia: «Sale JERUSALÉN en hábito de vieja anciana, con unas cadenas arrastrando de los pies, y el TRABAJO, que ha de ser un viejo anciano junto a ella, que la lleva puesto un yugo sobre los hombros.» (Cervantes, 2015b: 1103) Además de esta acotación, en el Manuscrito fechado hacia finales del XVI y principios del XVII se incluye un índice de personajes donde se presenta a ambos personajes así: «JERUSALÉN en figura de dueña» y «EL TRABAJO, que es un viejo». (2015b: 1102)

Por un lado, se incide en la senectud del Trabajo, como algo que lleva ya muchos años entre nosotros. Además, la escena es muy plástica al llevar a Jerusalén bajo un yugo, que es símbolo de aprisionamiento y también, por su conexión con el buey, es símbolo de sacrificio. (Cirlot, 1992: 468) Asimismo, reforzando la condición de presa, Jerusalén lleva unas cadenas a los pies y camina lentamente, como los condenados dirigiéndose a su sentencia. Por el otro, de Jerusalén nos dice que lleva el hábito de una vieja anciana, no que es una, este detalle quedará resuelto al final de la comedia. En el *Diccionario de Autoridades* las dueñas son «mujeres viudas y de respeto... andaban vestidas de negro y con unas tocas blancas de lienzo... y asimismo llevaban siempre un manto negro prendido por los hombros.» (Antonucci, 2015: 641) La condición de viuda se alude en otros versos y tiene resonancias bíblicas. Concretamente, Jeremías en el *Libro de las Lamentaciones* empleó la misma imagen de viuda cautiva al caer la ciudad en manos de Babilonia. (Antonucci, 2015: 641). También en el *Romance de Abenámbar*, Córdoba está casada, que no viuda. Por lo tanto, la representación de la ciudad como dueña, como mujer amada, era común en la tradición.

Tras el primer diálogo de Jerusalén y el Trabajo «Suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías.» (2015b: 1106) Y el segundo se pregunta: «¿De cuánto acá en mi pecho es el contento / por un mínimo espacio consentido?» (2015b: vv. 91-92). Entonces tras haber sentido el Trabajo una especie de felicidad en el pecho, «Sale la ESPERANZA con una tunicela puesta y un ramo de oliva en la mano.» (2015b: 1106) La tunicela es una vestidura litúrgica, episcopal, y no es indiferente que la lleve la Esperanza porque ella es la que trae las buenas nuevas a Jerusalén. Como emisaria de Dios le cuenta que este ha



admitido sus arrepentimientos y adviene la llegada de los cruzados. La rama de oliva es uno de los símbolos de paz por antonomasia. Tiene una larga tradición simbólica en la cuenca del Mediterráneo, y, sobre todo, bíblica. Tras el diluvio Noé vio una paloma con una rama en el pico y a Jesús lo recibieron en Jerusalén con ramas de palma y de olivo, que todavía hoy se llevan a las puertas de las iglesias el Domingo de Ramos. Una vez más, el atributo del personaje presagia lo que sucederá: el fin del tormento y la llegada de la paz.

En la tercera y última jornada reaparecen los mismos personajes por segunda y última vez. En las acotaciones de esta jornada se ha de poner atención no solo en la caracterización, sino también en las marcas y movimientos que Cervantes anotó.

En esta escena «salen el TRABAJO, y JERUSALÉN y la ESPERANZA como en la primera jornada. Y la ESPERANZA lleve de la mano a JERUSALÉN; y JERUSALÉN llevará una tunicela de tafetán debajo del vestido.» (2015b: 1186) Aquí hay dos novedades referentes a Jerusalén, la unión física a Esperanza y el vestido escondido. Aunque todavía lleve el yugo la ciudad viuda está siendo guiada por la Esperanza hacia el desenlace de su situación (y de la comedia).

Jerusalén sigue implorando al Trabajo la libertad que espera y el contento que la Esperanza le prometió. Entonces «Sale UN MANCEBO honesto y muy bien aderezado, con alas en los pies y en los brazos y en la cabeza. Y va a pasar por delante de JERUSALÉN, y nunca ha de estar sosegado en un lugar.» (2015b: 1187) Este mancebo es el Contento, quien, como España o la Fama, se presenta a sí mismo y va caracterizado como un niño alado. Ello nos remite directamente al dios Cupido, pero dadas las resonancias cristianas de la obra es más acertada la remisión a los ángeles, aunque ambas figuras están estrechamente relacionadas. La explicación de las alas la da él mismo cuando se presenta como fugaz, ligero y escurridizo. Tales epítetos justifican que *nunca se sosiegue en un lugar*. El constante movimiento no es otro que el de un niño inquieto, lleno de esa felicidad inocente y rebosante de vida.

Tras su aparición, «A este punto sale una mujer vestida como monja, coronada de flores, con un ramo en la mano de olivo y otro de palma, si le hubiere, y esta es la LIBERTAD.» (2015b: 1187) Por segunda vez un personaje alegórico porta una rama de olivo, aunque ahora *si la hubiere* se combina con una de palma. La combinación de ambas de nuevo remite a la llegada de Jesús a la ciudad santa, cuando el pueblo lo bendijo con los ramos

en las manos. Además, la palma es símbolo de fecundidad y victoria (Ciriot, 1992), como la que pronto obtendrán los cruzados. Por último, la Libertad va vestida con un hábito de monja, que encaja perfectamente en el marco sacro de esta comedia, donde las figuras alegóricas están en plena consonancia con el contexto, así que se sobreentiende que la libertad será la de la religión cristiana.

Mientras hablan los personajes alegóricos se está dando el asedio a la ciudad santa, por eso, de fondo, se oyen trompetas y griteríos, que ofrecen indicios de lo que está sucediendo al otro lado. El eco del ambiente bélico enriquece la tensión en escena, ya que alrededor de Jerusalén se escenifica un vaivén de acompañantes; ahora el Trabajo, ahora la Esperanza, ahora la Libertad y el Contenido, que se apartan y se tornan a juntar a ella según avanza el asedio narrado por ellos mismos. Hasta que finalmente «Digan de adentro: “¡Vitoria, que así lo quiere Dios! ¡Francia, Francia! ¡Italia, Italia!” y suenan las cheremías.» (2015b: 1191) Tras ello, el Trabajo se marcha con su yugo, lo sigue la Esperanza y Jerusalén se hinca de rodillas. Entonces la Libertad le quita los negros vestidos mostrando la tunicela blanca de tafetán que traía debajo y le ofrece la corona de flores que ella llevaba, gesto que se puede interpretar como una bendición. Por fin, Jerusalén de blanco y coronada con flores ha sido liberada gracias a los Cruzados.

Concluyendo, la detalladísima atención que pone Cervantes en la puesta en escena trasluce perfectamente a través de las acotaciones, que son numerosas y pormenorizadas cuando se refieren al vestuario. Como apunta Stefano Arata (1992: 19) es un rasgo muy cervantino la atención a la indumentaria sobre todo de las figuras alegóricas. Es evidente que en otras piezas la indumentaria del resto de personajes también está trabajada, pero las alegorías, al tener esa potencia sugestiva y simbólica, merecen cierto grado de atención mayor. Sus vestuarios y atributos no solo ayudan al espectador a descifrar las respectivas identidades, como por ejemplo la del Río Duero o la de España, sino que también son autorreferenciales en tanto que apuntan a hechos del propio argumento teatral desde la escena, como por ejemplo la rama de olivo que porta La Esperanza ya desde la primera jornada.

## **2.2. La versificación**

Los personajes alegóricos son recursos dramáticos que contribuyen a la forja del didactismo humanista. Son el *prodesse* del *delectare*, son la *píldora amarga* con la que se pretende instruir o educar al público. Cervantes, como los dramaturgos con los que

comparte Generación, sigue las preceptivas humanísticas, senequistas, que durante los años en los que compone han ido llegando a España. Por eso mismo, las premisas de claridad y concisión son las veletas con las que guían su escritura dramática.

Si el objetivo es el didáctico, su medio ha de ser lo más claro posible. Ya Juan de la Cueva lo dice en su Epístola III:

Es preceto por ley establecida  
que hable pura, casta y propiamente  
el poeta, y en lengua conocida (Cueva, 1999: vv. 25-28)

Sin duda alguna la influencia de Séneca y de los preceptos aristotélicos es más que evidente en los de la Generación de 1580, visible sobre todo en la búsqueda de una nueva tragedia. (Canavaggio, 1998: 10) Prueba de estos nuevos influjos en el teatro es el estilo retórico y la versificación de estas tres piezas de la primera etapa dramaturgica de Cervantes.

Atañendo a los personajes alegóricos – aunque también se puede trasladar al resto – su expresión es sencilla y clara, no se pretende una artificiosidad retórica ni compleja, la declamación de la lectura en voz alta no encajaba en este nuevo teatro, aunque se trate de figuras morales. Asimismo, el estilo noble y sublime de los parlamentos de estos personajes es un rasgo propio.

El esquema métrico en las tres obras es muy parecido, incluso el número de versos es similar ya que las tres rondan los 2.500 versos. (Arata, 1992: 15)

En las tres obras se combina el verso de arte mayor con el de arte menor. Este segundo aparece forma de redondilla, copla real y de romance. En cuanto al arte mayor el endecasílabo es el verso por excelencia, es más, es el único que Cervantes emplea. Octosílabo y endecasílabo, es decir, tradición lírica castellana y métrica italianizante se funden y combinan en estas tres piezas. Sin embargo, en las tres se nota una mayor recurrencia a los metros italianos que a los castellanos. Las octavas reales, los tercetos encadenados y los endecasílabos sueltos son las estrofas que Cervantes empleó de igual manera en las tres obras. Pero ello «no es una fórmula exclusiva de la métrica cervantina, sino que puede encontrarse en otros dramaturgos de los primeros años 80». (Arata, 1992: 15)

El metro de los personajes alegóricos es el endecasílabo cuya forma oscila entre las tres anteriores: en *El trato* para Ocasión y Necesidad Cervantes emplea endecasílabos sueltos, en *La Numancia*, para todas las figuras escoge la octava real, y en *La Jerusalén*, varía entre las octavas reales – rematadas con un cuarteto – y los tercetos encadenados. Para la primera aparición de Jerusalén, el Trabajo y la Esperanza opta por las primeras y para la segunda aparición, junto al Contenido y la Libertad, por los segundos.

Sin duda los metros de arte mayor son empleados para las escenas de tono más elevado, frente a la redondilla, por ejemplo, de la que Cervantes se sirve para escenas más ágiles y de tono más ligero y variado como son los diálogos entre personajes. Esto se aprecia claramente observando el cómputo general de las tres obras.<sup>2</sup> Es decir, en *La Numancia* (tragedia) se emplea mayoritariamente la octava real, en *El trato* (comedia) destaca la redondilla, y en *La Jerusalén* (comedia, aunque con grandes resonancias épicas) hay una distribución bastante equitativa entre redondillas, octavas reales y tercetos encadenados. Es decir, el contenido sin duda determina la forma escogida, tanto de manera general como de manera particular.

La elección del endecasílabo suelto para la intervención de Ocasión y Necesidad es del todo acertada ya que es una escena muy ágil, con un diálogo muy rápido en el que también participa Aurelio. De hecho, Cervantes cambia el metro deliberadamente ya que en la escena anterior se estaba usando el terceto encadenado.

En *La Numancia*, la octava real predomina entre el resto de las estrofas, no se le da un uso exclusivo para los parlamentos de las figuras morales. Esta tragedia mantiene un tono elevado prácticamente a lo largo de la obra y, además de naturaleza dramática, tiene una naturaleza épica. En el renacimiento, fue la estrofa empleada para las obras narrativas y épicas, por ejemplo, la escogieron Ercilla para su *Araucana* y Tasso para su *Gerusalemme Liberata*. De hecho, recuperando de nuevo a Juan de la Cueva, se nos dice que dada la versatilidad del metro también se empleaba en otros géneros:

Esta es la rima otava en quien florece  
la heroica alteza y épica ecelencia  
y en dulzura a la lírica engrandece. (Cueva, 1999: vv. 94-96)

---

<sup>2</sup> Véase Anexo I (pág. 39)

La versatilidad de esta estrofa queda plasmada en la tragedia de Cervantes porque aparece en momentos bélicos, patéticos y míticos como lo son los personajes alegóricos. Con todo, la octava real, «a todo se acomoda» (Cueva, 1999: v. 112).

En *La Jerusalén*, para las intervenciones de los personajes alegóricos Cervantes usa en la jornada primera las octavas y en la cuarta los tercetos. De hecho, al inicio, cuando termina la primera escena de los personajes alegóricos se cambia a los tercetos encadenados y al final, en la jornada cuarta, ocurre justo lo contrario. Los tercetos encadenados encajan perfectamente en una escena muy dinámica donde los personajes alegóricos van interviniendo indistintamente y van coreando lo que sucede tras el telón de fondo: el asedio a Jerusalén por parte de los cruzados.

Con todo, la homogeneidad métrica y estrófica de esta primera etapa del teatro cervantino trasluce el momento en el que las compuso, cuando a finales del siglo XVI los autores pretendían dignificar y actualizar las tablas españolas ofreciendo cada uno su propuesta, pero todos bajo el mismo halo senequista y neoaristotélico filtrado por los dramaturgos italianos de mediados del s. XVI.

### 3. METATEATRALIDAD

Es más que evidente que los personajes alegóricos están situados en un plano espaciotemporal distinto al de resto de personajes y, como ya mencionamos, sus funciones más básicas guardan una estrecha relación con las del coro griego. Desde las tablas, comentan y acercan la acción al público. Cabe analizar qué hace Cervantes de especial y novedoso con sus figuras.

El carácter metateatral de las alegorías de estas primeras obras cervantinas tiene distintos puntos de fuga, es decir, cada figura tiene una condición *meta* concreta, porque cada obra tiene unas necesidades particulares.

Por ende, se debe hacer una distinción entre los personajes de *El trato* y los de *La Numancia* y *La Jerusalén*. Estos segundos son más convencionales y son usados de manera parecida: profetizan, estructuran y cohesionan la trama, dialogan con el público y en ellos subyacen idearios políticos del autor. Sin embargo, *Ocasión* y *Necesidad* no, ellas son abstracciones, claro está, pero surgen del conflicto interior de otro personaje. Su dimensión es diferente.

#### 3.1. «Las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma»

Retomando la afirmación del Prólogo de 1615 sobre *las figuras morales*, los personajes alegóricos de *El trato de Argel* ilustran perfectamente las palabras de Cervantes.

Ambas figuras sirven para externalizar el conflicto que vive Aurelio durante su cautiverio en Argel: ¿ser fiel a su religión, amada, y patria o no serlo? En las tablas, por lo tanto, se representa el teatro de la conciencia del personaje. No obstante, la novedad de Cervantes no subyace allí.

Los maestros jesuitas – siguiendo la estela clásica – ya ejemplificaron el choque de pasiones mediante los personajes alegóricos, como se advierte en la anónima *Tragedia de San Hermenegildo*. El creciente interés por la psicología humana en el humanismo se traduce en la gran difusión de la *La Psychomachia* de Prudencio, donde se da una guerra alegórica entre las pasiones más profundas del corazón humano. (Fothergill-Payne, 1980: 261). La formación humanística de Cervantes y el contexto teatral en el que escribe influenciaron la incorporación de tal perfil alegórico en la comedia más antigua que nos ha llegado. Pero Cervantes «no es de los que se adornan con plumas ajenas» (Canavaggio, 2003: 179).

La originalidad de esta técnica ya empleada en la época es que Ocasión y Necesidad no dialogan con Aurelio, son invisibles a sus ojos. Como Riley (1971) apunta: «Aurelio echoes the words of his tempters. The dramatic conflict, though rendered by external means, is really internal» (p. 625). Esa es la novedad de Cervantes, simplemente sacar y materializar los *pensamientos escondidos*, no hacerlos entes independientes del ser con los que este dialoga y se enfrenta. Aunque el plano real y el alegórico coincidan en las tablas, el uno no se introduce en el otro y viceversa. Cervantes dota al espectador del privilegio de asistir a la lucha interna de un personaje. En cierto modo, esa escena de *El trato* se puede considerar un soliloquio ya que Aurelio corea lo que le dicen. Reproduzcamos algunos versos de ese monólogo a tres voces:

NECESIDAD	Grande es, por cierto, Aurelio, la que tienes.
AURELIO	Grande necesidad, cierto, padezco.
NECESIDAD	Rotos traes los zapatos y vestido.
AURELIO	Zapatos y vestidos tengo rotos.
NECESIDAD	En un pellejo duermes, y en el suelo.
AURELIO	En el suelo me acuesto en un pellejo. [...]
OCASIÓN	Con no más de querer a tu ama Zahara, o con dar muestras sólo de quererla.
AURELIO	Con no más de querer bien a mi ama, o fingir que la quiero, me bastaba. Mas, ¿quién podrá fingir lo que no quiere?
NECESIDAD	Necesidad te fuerza a que lo hagas.
AURELIO	Necesidad me fuerza a que lo haga.

(Cervantes, 2015a: vv. 1697-1715)

Cotarelo antes que Riley expuso: «es una de las más notables e importantes innovaciones de la pneumatología teatral, o aplicación de las apariencias de seres espirituales sobre la escena; es, para aquel tiempo, atrevido indicio de la transformación de aquella pneumatología en íntimo drama del alma por vía filosófico-psicológica». (Ojeda Calvo, 2015: 162) Esta dramatización del interior de un personaje es, por lo tanto, sumamente novedosa para la época.

Es más, tal es la particularidad en el uso de las figuras morales, que se podría considerar un tratamiento *anti-alegórico* ya que Cervantes las hace invisibles a todos menos a los ojos del público. Aunque con actores reales haciendo sus papeles, estos personajes quedan

desmaterializados y, por lo tanto, precipitados de nuevo a su condición original: la abstracta, etérea. (Riley, 1971: 631) El conflicto de Aurelio es psicológico, espiritual, interno y seguramente sumamente común entre los cristianos presos en Argel. Al fin y al cabo, «Cervantes fue el único de su generación que se atrevió a proyectar sobre un escenario, situándolo en un presente inmediato, una experiencia autobiográfica». (Canavaggio, 2003: 181)

Las dos figuras alegóricas plantean un nuevo conflicto dramático, sin embargo, no se debe olvidar que son fruto del hechizo de Fátima, cuando al final de la segunda jornada conjura al demonio-Herebo. Este, viendo el «pecho cristiano» de Aurelio, le recomienda que se valga de Ocasión y Necesidad, ya que, con ellas, aunque no pueda quemarse con el infernal, se quemará con el fuego pasional. Cervantes se sirve de la magia conjurada por una musulmana para hacer posibles sus figuras alegóricas, acrecentando así la connotación negativa de la religión islámica; no solo porque se invoque a un demonio, también porque ese demonio es el dios pagano de la oscuridad. (De Armas, 2016)

Además, Ocasión dice «forzadas del Herebo infernal habemos sido» (vv. 1665-1666), si bien son dos figuras positivas según la tradición, aquí al estar bajo el dominio del demonio no les queda otra que actuar de manera indecente. Ambas representan la tentación demoníaca. (De Armas, 2016)

Como aclara Riley, el demonio, aunque tenga una dimensión objetiva, solo puede actuar en el marco del espíritu. (1971: p. 631) Y es desde el espíritu, desde el interior, por donde pretende quebrar la fe de Aurelio, por eso mismo Necesidad y Ocasión son invisibles a sus ojos, porque están en sí mismo. Estas herramientas demoníacas buscan desequilibrar mentalmente al personaje creándole necesidades y consiguientes oportunidades para que acabe sucumbiendo a los deseos de su ama Zahara. Y en parte se consigue ya que Aurelio duda ante la casa de su ama, quien le ha invitado a entrar, pero «Las ocasiones fáciles y leves / que el lascivo regalo al alma envía / tienen de persuadirte y derribarte / y al vano y torpe amor blando entregarte.» (vv. 1776-1779). Estas otras *ocasiones* que menciona renuevan por entero la fe antes inestable, le abren los ojos. Con ello, Cervantes muestra los dos rostros de Ocasión: puede estar bajo el yugo del demonio o bien puede guiarte por buen camino. (De Armas, 2016)

Concluyendo, Cervantes perfecciona y enriquece el uso de las figuras alegóricas como muestra del desdoblamiento del individuo, de eso sí se corona «el primero». Y con ello



no quiebra con la verosimilitud de la obra ni tampoco son elementos disonantes en relación con la sucesión de cuadros y escenas de *El trato*. Cervantes prepara con sumo cuidado la aparición y el origen de las alegorías: son fruto de un conjuro. Es más, adentrarse en la mente de un personaje es inverosímil para géneros como el teatro o la narrativa de la época, cuando los pensamientos se recogían en las palabras que los propios personajes pronunciaban. Sin embargo, en *El Quijote*, por ejemplo, Cervantes se las apaña con el historiador Cide Hamete, que es usado como una herramienta para justificar distintos motivos supranaturales. De manera análoga son tratados los personajes de *El trato de Argel* que abren una brecha en la teatralidad de la escena y representan esos «pensamientos escondidos». (Riley, 1971: 630-631)

### **3.2. Similitudes y diferencias en las figuras alegóricas de La Numancia y La Jerusalén**

Los personajes alegóricos de *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* funcionan de manera análoga, desde un punto de vista estructural como simbólico. El carácter metateatral de las figuras morales de sendas obras es prácticamente idéntico.

Tanto en la tragedia como en la comedia nos encontramos dos niveles muy diferenciados de representación: el histórico-real y el alegórico-moral. Es en este segundo donde se encuentran situados los personajes alegóricos. Igual que el coro griego, son espectadores de la acción teatral. Cervantes emplea esos personajes de manera que sobrevuelan el conflicto humano, como los dioses sobre Ilión, pero con la sustantiva diferencia de que no intervienen ni inciden en la trama. Por ello se distancia del empleo de las figuras alegóricas en el teatro contemporáneo de su época: bien servían de marco de la obra como prólogo o epílogo, o bien desempeñaban un papel en la acción al mismo nivel que el resto de los personajes. (Arata, 1992: 18) Sin embargo, España, el Duero, La Guerra, el Hambre, la Enfermedad y la Fama, y Jerusalén, el Trabajo, la Esperanza, la Libertad y el Contento son invisibles a los personajes de la historia, no inciden en la acción, no alteran ni modifican la trama como el resto de los personajes, son fuerzas superiores, abstracciones que quedan al margen y enmarcan el plano real. (Ruiz Ramón, 1996: 118)

Precisamente es desde ese margen, desde donde la crítica ha señalado el parentesco con el coro griego. Asimismo, sirven de enlace entre las tablas y el público mediante dos mecanismos: emiten juicios y comentarios sobre lo que sucede en el plano real y

enriquecen la mirada del espectador mediante la inserción de hechos futuros, proféticos. (Maestro, 1995: 219).

En primer lugar, la modalidad de intervención de los personajes alegóricos a la hora de comentar es muy semejante en ambas obras: Cervantes se vale del diálogo. (Arata, 1992: 20) Por ejemplo, en la primera jornada, Jerusalén, el Trabajo y la Libertad a modo de proemio comentan lo que ha sucedido en la ciudad santa y la situación en la que se encuentra, incluso Libertad presenta a los Cruzados; asimismo, la Guerra, el Hambre y la Enfermedad, muestran la paupérrima situación en la que se encuentra el pueblo numantino. Además de contextualizar y situar al público en la acción, el dramaturgo se sirve de la posición privilegiada de espectador de la que dota a los personajes alegóricos, para hacerlos dialogar y exteriorizar escenas o situaciones, ahorrándose la complicada y comprometida representación y generando el interés y la atención del público. Por ejemplo, las mismas Hambre y Enfermedad relatan cómo se desarrolla el suicidio colectivo de los numantinos y cómo Teógenes pretende matar a su familia, y Jersualén y el resto de las figuras alegóricas relatan el desarrollo de la batalla por la liberación de la ciudad.

De hecho, se advierten construcciones décticas y dialógicas en ambas piezas: (Arata, 1992:19)

HAMBRE

Volved los ojos y veréis ardiendo  
de la ciudad los encumbrados techos;  
escuchad los suspiros que saliendo  
van de mil tristes lastimados pechos;

(Cervantes, 2015d: vv. 2024-2027)

JERUSALÉN

Vuelve, mira, y verás apercebidas  
a darme asalto las cristianas gentes  
para ganarme a mí o perder sus vidas.

(Cervantes, 2015b: vv. 2438-2440)

HAMBRE

Venid: veréis que, en los amados cuellos  
de tiernos hijos y mujer querida,  
Teógenes afila y prueba en ellos  
de su espada el crüel corte homicida;

(Cervantes, 2015d: vv. 2056-2059)

CONTENTO

Ven y está atenta al religioso celo,  
a la santa y humilde reverencia  
con que aun se temen de pisar el suelo.

(Cervantes, 2015b: vv. 2564-2566)

Apréciense las imprecaciones que hacen los personajes. En escena, de manera directa se dirigen a quienes están junto a ellos, no obstante, de manera indirecta interpelan al público. Asimismo, el rol de espectador privilegiado que mantienen se dilucida perfectamente, pues ellos son los únicos que ven el caos y desgracias de las respectivas ciudades, así que hacen partícipe al público, aunque bajo la perspectiva de su propia mirada. Interpretan los sucesos y los expresan, por ello, como Maestro apunta, se introduce un componente perspectivístico tan marcadamente cervantino. (1995: 219)

En segundo lugar, en ambas obras los personajes alegóricos desde esa condición elevada y sobrenatural introducen hechos futuros y proféticos. El público gracias a los parlamentos conoce qué sucederá en la trama; las alegorías ceden el testigo de la posición privilegiada y permiten al espectador saber el destino o final de los personajes del plano real. Por ejemplo, el Duero ya en la primera jornada clama el terrible destino del pueblo arévaco, porque «según el disponer de las estrellas, / se llega de Numancia, y cierto temo / que no hay dar medio a su dolor extremo.» (vv. 446-448). Nada puede hacer contra los contrarios hados. Asimismo, Libertad, también en la primera jornada, aconseja a Jerusalén que reciba a los cristianos ante sus muros porque espera verla «después de destruida y saqueada, / con triunfo y nueva gloria renovada.» (vv. 207-208). Además de la anticipación de hechos diegéticos, los personajes alegóricos revelan hechos extradiegéticos, ya que profetizan sobre el devenir de las naciones. Ejemplo muy claro de ello son las intervenciones del Duero, la Guerra y la Fama. Los tres personajes van más allá del siglo II a.C. y se trasladan al presente del público quinientista hablando de Felipe II y Flandes, y antes de los godos, Fernando el Católico, Carlos V y el Saco de Roma. Como están situados en planos utópicos y ucrónicos, coadyuvan a acercar el tiempo del drama al presente del espectador. (Gilabert, 2016: 109) Espectador, no obstante, del quinientos, del ochocientos o del 2021. *La Numancia* adquiere resortes universales gracias a los personajes ácronos que establecen puentes temporales e históricos en sus versos. De hecho, la labor de la Fama es eternizar la valentía de los numantinos, «pues de esto se encarga mi memoria». (v. 2447) El pueblo numantino, su dolor, su hambre, y también su arrojo y coraje subyacen en el detritus vivo de la historia de los pueblos y naciones, desde las Alpujarras hasta América, pasando por Flandes. Subyacen en lo que Unamuno designó intrahistoria. Lo que deberá permanecer en la memoria de la Fama no es el nombre de Cipión, sino la fuerza y el valor de los que llaman «hijos de la fuerte España» (v. 2435).

De manera similar funcionan los personajes de *La Jerusalén*, aunque con algunos matices. Aquí, los hados no son los escritos por las estrellas, sino por el cielo, por Dios. Bajo esa sintomatología cristiana, en la tercera jornada la Esperanza antes de marcharse le augura y desea paz a Jerusalén: «Sin temer de tormenta venidera, / goces eternamente esta bonanza / sin que la servitud te asombre fiera.» (vv. 2540) No está aseverando del mismo modo que el Duero lo hace remitiéndose a hechos históricos conocidos por el público, sino que espera y desea que Jerusalén permanezca eternamente *liberada*. Sin embargo, no sucedió, ya que tras la Primera cruzada vinieron hasta siete más, así que Jerusalén volvió a llevar el yugo del Trabajo en otras ocasiones. Pese a ello, aunque no en boca de personajes alegóricos y de manera explícita, también se pueden rastrear los puentes temporales y espaciales hasta el presente del quinientos – y si se quiere al de hoy. En la última escena de la comedia Boemundo anuncia a Godofre que entre todos han decidido nombrarlo Rey de Jerusalén, por lo que todos se descalzan, se requiere a la memoria de la Fama, se corona a Godofre y se cierra la obra. En la época (y hoy en día), quienes ostentaban el título de «Rey de Jerusalén» eran los monarcas españoles, por lo tanto, Felipe II gozaba de tal nombramiento en el tiempo que Cervantes compuso la obra. (Arata, 1992: 27) El monarca español hacia 1581 firmó en Constantinopla una tregua que supuso el abandono de la guerra contra los turcos, tal maniobra política no debió ser bien recibida para el recién llegado de Argel. Precisamente por eso, no es del todo equivocado suponer que esta imagen final aludiría a Felipe II, así como en toda la obra trasluce la necesidad de la política anti-turca y la continuidad de la guerra contra los musulmanes. (Arata, 1992: 26-27)

Como último apunte que atañe a la metateatralidad de los personajes, cabe precisar una diferencia entre *La Numancia* y *La Jerusalén*. En esta segunda, los personajes alegóricos no aparecen una sola vez como en la primera, ya que reaparecen al final de la comedia.

A diferencia de España o la Guerra, Jerusalén, el Trabajo y la Esperanza vuelven a escena cuando la ciudad santa está por liberarse. Es más, entre estos tres personajes existe una propia acción y tensión. El Trabajo ignora las buenas nuevas de Esperanza, hasta que no vea a los cruzados, no le quitará las cadenas y el yugo a Jerusalén, dejando la resolución de ese conflicto en el aire hasta la tercera jornada, cuando se recupera esa dinámica y con la ayuda del Contento y la Libertad, el Trabajo se marcha con su yugo y Jerusalén deja de ser esclava, de hecho, Libertad la desnuda de sus harapos y la corona de flores. Este «teatrillo alegórico», no obstante, no tiene nada de anecdótico, no es un mero número ya

que en realidad está elevando la significación de la trama real, es una clara alegoría de ella. Se escenifica metateatralmente cuál es la situación de la ciudad y cómo fuerzas sobrenaturales también participan en los respectivos bandos, fuerzas tales como la Esperanza, que es casi una emisaria directa del Señor. Es más, las figuras enmarcan la obra alegórica y estructuralmente porque la abren y la cierran.

Los personajes alegóricos de *La Numancia*, aunque no se relacionen todos de manera directa en las tablas – ya que aparecen en un acto y no reaparecen más – sí lo hacen a través de sus parlamentos. Es decir, las palabras proféticas del Duero y España de la primera jornada se confirman con la de la Guerra, el Hambre y la Enfermedad en la cuarta y finalmente trascienden con las de la Fama. Ello confiere unidad a la obra, así como sentido de circularidad, de cerco, incluso de eterno retorno nietzscheano, porque el vencido será vencedor y el vencedor, vencido, así funciona la rueda de la Fortuna. Actúan, por lo tanto, de manera análoga las anteriores: aparecen al inicio (España y el Duero) y al final (la Fama) y, asimismo, enmarcan la trama real ya que existen estrechas conexiones entre los dos planos. Aunque no colectivamente, los personajes alegóricos también son reflejos individuales de situaciones del plano real. La madre preocupada España conecta con el coro de mujeres y luego con la madre que ya no tiene qué darle de mamar a su hijo de la jornada tercera. Lo profetizado por el Duero, luego lo corroboran Caravino y los sacerdotes haciendo un sacrificio a Júpiter. La Guerra, el Hambre y la Enfermedad son la dolorosa reverberación de lo que está sucediendo en las calles y plazas numantinas. Y las tantas menciones de Cipión por las ansias de trascender históricamente son personadas con la Fama (aunque quien trascienda sea el valor del pecho numantino). *La Numancia*, por lo tanto, se puede considerar que está construida meticulosamente como un juego de espejos cuyos reflejos apuntan tanto a un lugar y tiempo escénico como a un lugar y tiempo exterior. Precisamente esta construcción especular hace que ciertas acciones tengan reflejos en otras, tanto diegéticas, como extradiegéticas mirando hacia la actualidad del autor o del público. (Gilabert, 2016: 100) En *La Jerusalén* ese juego especular también aparece, aunque de manera mucho más evidente ya que los personajes representan alegóricamente lo que sucede en el plano histórico-real.

Concluyendo, Cervantes con estos personajes alegóricos encuentra la manera idónea de jugar con la espacialidad y la temporalidad de las obras, pero sin quebrar con la unidad de las tramas, ya que más bien son ellos quienes las sustentan y las resignifican. La naturaleza mítica que acompaña a estas figuras es la más apta para interpelar al público a

través de hechos que reconozcan, reafirmando el componente didáctico y propagandístico (con el mejor sentido del término) del teatro de la época. El nivel de recepción intermedio en el que se sitúan permite ese doble viaje: acercar la realidad de las tablas a la realidad del espectador y viceversa.

En sendas obras vemos cómo se ha quebrado por completo la regla de las tres unidades, ya no solo por la diversidad espacial, temporal y de acción, sino porque el nivel alegórico puede resultar del todo inverosímil. Sin embargo, como no inciden en la trama, como se mantienen por encima del plano real, la verosimilitud queda intacta.

Por otro lado, el cariz metateatral de las figuras alegóricas se puede rastrear también en la figura del gracioso o donaire, personaje de la comedia lopesca, cuyos antecedentes se remontan a los pastores o bobos de Juan del Encina y de Lope de Rueda y al Zanni de la *Commedia italiana*. El gracioso interpela y habla con el espectador, rompe la cuarta pared y en su mirada a veces irónica y satírica se trasluce cierta crítica social. Esa perspectiva desmitficadora se asemeja a los entrelíneas de algunos parlamentos de las figuras alegóricas cervantinas. Por ejemplo, el cuestionamiento sobre el imperio frente a la «matria» española o sobre el intervencionismo de España en la guerra contra el turco. No obstante, el gracioso y los personajes alegóricos de Cervantes, pese a sus funciones o tratamientos parejos, guardan una diferencia sustantiva ya mencionada: las alegorías no inciden en la trama, mientras que el gracioso es un personaje de la comedia, y uno bastante activo.

#### 4. SIMBOLISMO

En las comedias y tragedia cervantinas que tratamos aquí coincide en que el autor escoge a una ciudad como escenario desde el que proyecta las respectivas acciones dramáticas. A partir de los conflictos que se desempeñan en cada una, Cervantes trata otros de mayor trascendencia como la libertad del individuo frente al mundo o su dimensión política y religiosa. (Gómez Canseco y Ojeda Calvo, 2015: 48) Para subrayar estos motivos de más profundo calado, Cervantes se sirve de los personajes alegóricos, que en estas tres piezas encontramos que representan esos «pensamientos escondidos», pero que también muchos encarnan un ideario político, incluso filosófico.

De la Ocasión y La Necesidad, ya hemos mencionado cómo personifican el conflicto interior de Aurelio procedente del mismo diablo. Son los disyuntivas a las que cualquier cautivo en Argel se tuvo que enfrentar, y ello, Cervantes lo conoció de muy buena tinta. Aurelio representa al ideal cristiano y patriótico, quien en condición de hombre también le avasallan las dudas – aunque estas provengan del hechizo de una musulmana –, pero que sin embargo les hace frente y las supera. La delgada línea que existe entre sucumbir o no en un ambiente tan hostil y tenso la cruzan otros personajes de la obra, como el joven Juan, hermano de Francisco, y un cautivo. Ambos ansían la libertad, aunque uno decide ir a por ella renegando de su religión y el otro la encuentra huyendo del encarcelamiento. Y este es un tema central en la obra del que Cervantes muestra las distintas caras y escenarios. La libertad del ser humano y el ideal cristiano son dos aristas que fundamentan la trama de Argel. De hecho, Cervantes inserta a su propio *alter ego* en la obra enriqueciendo el componente metateatral: Sayavedra alecciona no solo a sus amigos cautivos y los disuade de la conversión, sino también al público que escucha o lee sus palabras. Él es la autoridad moral de la obra, él no duda a diferencia de Aruelio, él guía y llena de esperanza los pechos de quienes han perdido la fortaleza. Es la fuerza antagónica de Herebo, que intenta, e incluso consigue, dirigir los cristianos pechos hacia la oscuridad. (De Armas, 2016) Prueba de tales ardid es son los dos personajes alegóricos de la comedia.

*La Numancia* en los últimos años ha generado en la crítica amplios debates sobre su interpretación. Por un lado, se ha leído como una apología de la patria en un contexto militar e histórico muy concreto, lectura desde la que Marrast la bautizó como «tragedia nacionalista» (2017: 29). Por el otro, precisamente se la leído de manera opuesta considerándola una obra crítica con la política exterior de Felipe II (Ryjik, 2006: 205). Sea cual fuere la verdadera intención del autor, es evidente que un rasgo marcadamente

cervantino es el perspectivismo, la polivalencia, el no quedarse solo con el haz porque también hay un envés. Esto también sucede con la configuración de los seis personajes alegóricos de esta tragedia.

España, como ya comentamos a propósito del vestuario, está representada en condición de *mater dolorosa*, que sufre por sus hijos, por los numantinos. (Ryjik, 2006: 209) Es más, señalamos la oposición entre la *matria* española de los numantinos y la patria imperial romana de Escipión. La relación maternofilial, sin embargo, va un poco más allá. Como tan acertadamente ha señalado Verónica Ryjik:

«La aparición del personaje de España establece un vínculo entre la tierra numantina y la tierra española mediante el uso de la metáfora corporal. España habla de sus “flacos miembros abrasados” por los diferentes invasores extranjeros y de las “mil crucesas” que ejercen en ella los bárbaros romanos. Es decir, al excavar la tierra numantina, los hombres de Escipión están violentando el cuerpo de España.» (2006: 208-209)

Los numantinos, por lo tanto, guardan un vínculo muy estrecho con la tierra, con aquello fértil, con su madre. Además, también mencionamos la vinculación del personaje de España con el coro de mujeres del plano real, cuya culminación se da con la madre que sufre por sus hijos hambrientos en la jornada tercera. Cabe matizar que es gracias a la actuación de las mujeres que los numantinos tienen un final digno y por ende quedan eternizados. Son ellas quienes toman un rol activo y obligan a sus hombres e hijos a dejar las armas y asumir la muerte con dignidad. Por lo tanto, en esa asociación de España-numantinos-mujeres numantinas, vemos cómo el cuerpo de España queda subsanado por la intervención de *ellas*. (Ryjik, 2006: 217) España no es un imperio que lanza a sus hombres a la conquista y la batalla, sino que es una madre, una mujer preocupada por los sus hijos que, con tal de ofrecerles su mejor fin, toma medidas duras y cruentas. Retomando el debate sobre la interpretación de la obra, Ryjik considera que la ambigüedad del personaje «proviene del desdoblamiento de la imagen de España en imperio y la tierra.» (2006: 217) Tanto numantinos como romanos luchan por conseguir la victoria militar. Las mujeres, sin embargo, luchan por la victoria popular. España es la Roma, la Numancia o la Castilla de los Reyes Católicos y Felipe II, pero España es también la Castilla intrahistórica en términos unamunianos. Los imperios se renovarán, pero la tierra subyace en el fondo de la identidad de las naciones. (Ryjik, 2006: 218)

El Duero, compañero de España, es quien la escucha y quien profetiza el funesto final del pueblo numantino, pero con la perpetración gloriosa a lo largo de los siglos venideros



consuela a su «Madre y querida» (v. 441) y le infunda de esperanza, ya que, muy a su pesar, el destino de los hados no se puede alterar. Gracias a las dotes de Proteo puede pronosticar el renacer de los numantinos, da un sentido positivo al suicidio al que se dirigen. (Andrés, 1998: 550)

El tópico del discurso fluvial estaba muy presente ya en el Renacimiento – y antes en la Antigüedad – como canal profético del advenimiento de la Fama, de hecho, en el discurso del Duero se advierten ciertos paralelismos con algunas obras de Garcilaso. Por ejemplo, cuando España menciona sus «arenas de oro, cual el Tajo ameno». (Karl-Ludwig, 1971: 683) Los eventos históricos que se revistan van desde los Godos, pasando por el Saco de Roma de Carlos V, el «grande Albano» y los Reyes Católicos hasta «el Segundo Filipo sin segundo». De este modo, desde los numantinos el Río establece un puente temporal con el presente del público del Quinientos. No obstante, la elección de estas efemérides históricas no es del todo arbitraria y se han interpretado – como la obra y como el personaje de España – de distintas maneras.

Por un lado, las palabras del Duero se han considerado como una «justificación providencialista» de todos los desmanes que se viven en Numancia, ya que al final son estadios necesarios del proceso que culminará con la unificación de los territorios bajo la única corona de Castilla. (Peraita, 1994: 151) Guardando una estrecha relación con el discurso de España, se han leído las palabras del Duero como un ingrediente necesario pero amargo en la configuración del nacionalismo, ya que no todo fueron victorias en las batallas. Por el otro, sin embargo, Frederick A. de Armas (2016) ha apuntado la problemática a la alabanza del imperio en el discurso del personaje. La profecía del Duero proviene de «el saber que a Proteo ha dado el cielo» (v. 470). El dios Proteo era un ser cambiante, inestable, mentiroso, así conseguía huir siempre porque solo quien lo pudiera apresar gozaría de un oráculo fidedigno, mientras tanto, los porvenires siempre estaban manipulados. Asimismo, la profecía del Duero entraña la misma condición. Si se repasan los hitos históricos, se encuentran algunos proteicos. Por ejemplo, entre los godos y los Reyes Católicos, Cervantes omite los setecientos años que vivieron los musulmanes en la península o la comprometida mención del Saco de Roma en 1527, ya que para algunos fue considerado horrible y apocalíptico. (De Armas, 2016)

Por consiguiente, el personaje del Duero desde la naturaleza proteica de sus palabras ofrece una lectura ambivalente, a la que irónicamente alude España: «sólo porque imagino que no hay parte / de engaño alguno en estas profecías.» (vv. 530-532)

La Guerra, El Hambre y la Enfermedad, sin duda representan los desastres del conflicto, el sufrimiento del pueblo numantino, simbolizan su destino final. Estos tres personajes femeninos guardan una reminiscencia con la tres Parcas (Cloto, Láquesis, Atropos) (Andrés, 1998: 551) Y como ellas, jugando con los hilos de los mortales numantinos, conocen su *fatum* y por ello, también gozan de capacidades adivinatorias. La Guerra, confirma las palabras del Duero, sin embargo, ella obedece a una fuerza mayor y se ve obligada a ayudar a los «sagaces mílites romanos» (v. 1987), aunque «tiempo vendrá en que yo me mude / y dañe al alto y al pequeño ayude» (vv. 1990-1991). De la Enfermedad y el Hambre se ha apuntado su función narrativa (Peraita, 1994: 149), ya que describen el adentro de la ciudad celtíbera. Sin embargo, lo hacen desde puntos un poco dispares porque en las palabras de la Enfermedad se lee su poder asolador, de hecho, se lamenta de que el Furor y la Rabia hayan tomado los pechos de los numantinos y se estén matando con sus manos, imposibilitando las labores de ellas tres. En cambio, el Hambre se lamenta del hado insano, tiene compasión por sus víctimas, además, anticipa cómo va a morir Teógenes. Asimismo, Cervantes a través de esta tríada de personajes nos ofrece una doble visión del conflicto bélico: la victoria gloriosa en boca de la Guerra y los horrores personificados y contados por la Enfermedad y el Hambre. (De Armas, 2016)

Finalmente, la Fama como un *deus ex machina* se va a encargar de eternizar las gestas contadas en la tragedia. Diosa de la que Cervantes tenía conocimiento de su simbología mitológica en esta ocasión reconoce el triunfo de los numantinos, aunque sea venerada por los romanos. Es una fuerza superior e imparcial que Cervantes ha «españolizado» (Andrés, 1998: 553). Conectando con los parlamentos de España, el Duero y la Guerra, se encargará de subrayar que la destrucción de Numancia forma parte de la futura gloria de España. Como Clío, cantará «la fuerza no vencida» y «el valor tanto». Es más, como comenta de Armas (2016), «la poesía acompaña al imperio», por lo tanto, como Virgilio con Troya y luego Roma, Cervantes narra la caída de Numancia como «mito fundacional del imperio aurisecular».

Con todo, los personajes alegóricos de *La Numancia* en su mayoría son alegorías proféticas, pero de los que hemos de saber apercibir su dilogía compositiva.

En *La conquista de Jerusalén* los personajes alegóricos, aunque no tan ambiguos, encarnan ideales políticos y religiosos, e incluso individuales, como la libertad del ser humano. Como ya apuntamos, a diferencia del resto de alegorías tratadas, tres de esta

comedia (Jerusalén, el Trabajo y la Esperanza) son las únicas que reaparecen en escena, en consecuencia, se deben distinguir entre ambos momentos.

En la primera escena, Jerusalén y el Trabajo simbolizan cómo sufre la ciudad «bajo el yugo musulmán» (Arata, 1992: 18) y la Esperanza, la fe de los cristianos que viven en ella. Es más, desde esta primera conversación de los personajes alegóricos se identifica a los cristianos como un bando unido, sin fisuras, en cuya vanguardia están «los Cruzados» (Cerezo Soler, 2014: 41) Sin embargo, cabe precisar un matiz, el bloque cristiano en las alegorías tiene un antagonista: el Trabajo. Él es símbolo de la *otra* religión, está solo frente a la *nuestra*. De hecho, apréciase que es capaz de contrariar y desafiar a la Esperanza, digna emisaria del Señor. Asimismo, en esta primera escena la Esperanza, como algunas figuras en *La Numancia*, vaticina gracias a los dotes divinos el porvenir de la ciudad, primero destruida, luego renovada.

En la penúltima escena, a las tres se añaden El Contento y la Libertad, y, como ya mencionamos, entre todas describen el asedio a la ciudad y victoria de los cruzados. De igual manera, exteriorizan «el continuo vaivén de esperanzas y decepciones que produce, en la ciudad, el incierto desenlace de la batalla.» (Arata, 1992: 18) Es decir, además de las maniobras militares, simbolizan, mediante el *teatrillo alegórico* al que aludimos, cómo se sienten los pechos de los cruzados, los de los fieles.

Los personajes alegóricos de esta pieza tienen una presencia mayor en la trama respecto a las figuras de las otras dos piezas. Además, esta Comedia con tintes épicos no ofrece las posibilidades ambiguas de lectura como sucede con *La Numancia*. Aquí, la lección religiosa es más que evidente, es el nosotros vs. el ellos, los cristianos vs. los musulmanes. Es más, para acentuar esta noción propagandística de la religión en un momento histórico muy preciso como es el abandono de la política anti-turca en el mediterráneo, Cervantes se sirve del marco alegórico, así, actualiza el motivo histórico-religioso y lo acerca a su presente. (Cerezo Soler, 2014: 47)

Concluyendo, los personajes alegóricos de *La Jersualén* están mostrando, simbolizando la fe cristiana, cuya concreción se da con los cruzados. Jerusalén y sus gentes serán liberadas gracias a su buen hacer cristiano, a su correcta vivencia de la religión, donde la esperanza es lo último que se ha de perder trayendo así la libertad y el inherente contento, pues Jerusalén siempre espera «de Dios mi bien, con firme confianza.» (v. 2545)

## 5. CONCLUSIÓN

Una vez analizadas detalladamente las figuras alegóricas de las tres obras que nos han llegado del primer estadio de dramaturgia cervantina, cabe reparar en una serie de aspectos.

A primera instancia, la elección de Cervantes en emplear tal tipología de personajes puede entenderse como un mero recurso teatral. A modo de trampilla precipitan tiempos, eventos e ideologías ya no al escenario, sino directamente al público gracias al marco de recepción intermedio en el que se sitúan. Forman parte de la propuesta teatral del autor en un contexto cultural y teatral muy concreto. Los dramaturgos de la Generación de 1580 ofrecieron distintas propuestas teatrales en sintonía con las tragedias renacentistas. Sin embargo, estos «trágicos filipinos» renovaron esos preceptos clasicistas. Cervantes, como autor que la crítica ha inscrito en tal Generación, también participó en esta empresa de innovación. Ejemplo de ello son estas tres piezas teatrales y sus componentes. En las tres, no solo advertimos la ruptura de las leyes aristotélicas y una contaminación genérica (ya que en *El trato* y *La Jerusalén* lo cómico brilla en ocasiones por ausencia dando lugar a escenas trágicas, incluso patéticas), sino que el empleo de los personajes alegóricos también vive una modificación.

Cuando Cervantes afirmaba en el Prólogo de 1615 que fue el primero, efectivamente tenía razón. Ocasión y Necesidad en traje alegórico son la proyección de los pensamientos del personaje. Gracias a ellas, accedemos a su conflicto interior, al desdoblamiento de su conciencia. Tal gesto, aunque pueda pasar por desapercibido, es sumamente moderno ya en la época. Hoy, sin embargo, es común asistir a tal polifonía psicológica. La escisión de voces de un yo donde se plasma el vaivén emocional de un sujeto ya lo encontramos, por ejemplo, en autores vanguardistas, cuando la corriente filosófica del psicoanálisis estaba en boga. Salvando las distancias, Cervantes, como esos autores a principio del XX, quiebra con algo convencional y tímidamente introduce tal novedad en una de sus comedias más tempranas, eleva el metateatro porque lo hace psíquico, psicológico.

Los personajes alegóricos de *La Numancia* y *La Jerusalén* están labrados convencionalmente según el teatro de la época. No obstante, como ya hemos comentado más pormenorizadamente, también están sometidos a la pluma actualizadora de Cervantes. En la comedia, los personajes siguen un esquema más tradicional pero se acentúa la metateatralidad eternizando el conflicto religioso, así como los puentes

temporales que solo ellas pueden armar. En la tragedia, se nos brinda la posibilidad de leer o ver a las figuras como seres jerarquizadores o *des*-jerarquizadores. El planteamiento confuso de los conceptos de imperio y nación quedan plasmados en estos personajes, que bien simbolizan o bien ocultan su sentido. Asimismo, las figuras – en su condición de *alegóricas* – no solo representan una moral o fuerza antagónica con la que luchan los individuos del plano real en el que no intervienen directamente; sino que también encarnan los ideales políticos, históricos y morales del autor, que están determinados por su conciencia y mirada crítica hacia su presente. Esto solo es posible en estos personajes. Ellos desde su condición metateatral enseñan al público la correcta mirada de la anécdota de las tablas y la correcta comprensión de la idea que subyace en ella, aunque esta suscite en ocasiones polémicas. Por lo tanto, las figuras de Cervantes nos están enseñando a mirar el mundo de manera crítica, polivalente, plural.

La voluntad reformista el autor reluce en las tres obras, en todas subyace una intención muy clara: la de interpelar, despertar al público. Él es el receptor último de las comedias, ya que antes que él, como receptor previo, está el personaje alegórico.

La sugestiva potencia que tiene el género teatral como medio para hacer ver o hacer entender la conocía muy bien Cervantes. Ejemplo de ello es la meticulosidad y cuidado con los que trata cada elemento de sus piezas, ya hablamos del vestuario, escenografía y versificación y, evidentemente, la alegoría. Las obras son un todo orgánico que funcionan de manera autónoma pero que también saltan y quiebran las barreras espaciotemporales y hacen al público partícipes de lo que sucede en las tablas. El desgarrado retrato de Argel, el cruento suicidio de Numancia y la fe inexpugnable de Jerusalén inquietan incluso hoy.

Valle Inclán dijo que un autor tiene tres maneras de acercarse a sus personajes: de rodillas, de pie y en el aire. Aunque comente que Cervantes se acerca a Don Quijote desde el aire y a modo de demiurgo se siente superior a él, en estas tres obras se acerca a los personajes – también a los alegóricos – de pie, los dota de dignidad humana. De manera honesta perfila las dudas que un cautivo puede sufrir en su cautiverio y el dolor de una madre al ver sufrir a sus hijos, cuestiona las fronteras imperiales y los desastres de la guerra y demuestra cómo teniendo fe se es libre. Todo ello, evidentemente, enlazado con una cinta histórica y política muy gruesa, pero que, sin embargo, también tiene su proyección al hoy gracias a los personajes alegóricos.

Cervantes consigue acercar, humanizar, a estos personajes que los autores de su época miraban «de rodillas». Con este gesto, el público se puede llegar a ver en ellos y así captar el mensaje de manera mucho más clara y directa. Cervantes con sus personajes alegóricos tiende una mano e invita a participar y reflexionar sobre lo que late bajo las tablas.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, C. (1998). Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes. En A. P. (coord. Bernat Vistarini), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 545-557). Universitat de les Illes Balears; Servei de Publicacions i Intercanvi Científic.
- Antonucci, F. (2015). «La conquista de Jerusalén. Notas complementarias». En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II* (pp. 641-653). Real Academia Española.
- Arata, S. (1992). «La Conquista de Jerusalén», Cervantes y la generación teatral de 1580. *Criticón*, 54(54), 9-112.
- Baras Escolá, A. (2015). «Tragedia de Numancia. Notas complementarias». En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II* (pp. 594-641). Real Academia Española.
- Canavaggio, J. (2003). *Cervantes* (M. Armiño (Trad.)). Espasa Calpe.
- Canavaggio, J. (1998). El senequismo de la Numancia: hacia un replanteamiento. En A. P. (coord. Bernat Vistarini), *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp. 3-11). Casa de Velázquez.
- Cerezo Soler, J. (2014). «La Conquista de Jerusalén» en su contexto : sobre el personaje colectivo y una vuelta más a la atribución cervantina. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32(0), 33-49.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_dice.2014.v32.47138](https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.47138)
- Cervantes, M. de. (2015a). El trato de Argel. En M. del V. Ojeda Calvo (Ed.), *Comedias y tragedias: Vol. I* (pp. 908-1004). Real Academia Española.
- Cervantes, M. de. (2015b). La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón. En F. Antonucci (Ed.), *Comedias y tragedias: Vol. I* (pp. 1001-1195). Real Academia Española.
- Cervantes, M. de. (2015c). «Prólogo al lector» de Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados. En L. Gómez Canseco (Ed.), *Comedias y tragedias: Vol. I* (pp. 9-15). Real Academia Española.
- Cervantes, M. de. (2015d). Tragedia de Numancia. En A. Baras Escolá (Ed.), *Comedias*

- y *tragedias* (Vol. 76, p. 590). Real Academia Española.
- Cirlot, J.-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, S.A.
- Cueva, J. de la. (1999). *Ejemplar poético*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan\\_de\\_la\\_cueva/obra-visor/ejemplar-poetico--0/html/fe8d176-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_3\\_](http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_de_la_cueva/obra-visor/ejemplar-poetico--0/html/fe8d176-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_3_)
- De Armas, F. A. (2016). *El saber de Herebo/Proteo: la alegoría en «El trato de Argel» y «La Numancia»*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-saber-de-hereboproteo-la-alegoria-en-el-trato-de-argel-y-la-numancia/html/1618840f-1cd1-4372-b102-e00415e211b0\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-saber-de-hereboproteo-la-alegoria-en-el-trato-de-argel-y-la-numancia/html/1618840f-1cd1-4372-b102-e00415e211b0_6.html)
- Fothergill-Payne, L. (1980). La doble historia de la alegoría (Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro). En E. Rugg y A. M. Gordon (Eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 261-264). University of Toronto.
- Gilabert, G. (2016). La construcción especular de la tragedia cervantina. *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII, 99-114.
- Gómez Canseco, L. (coord.) (2015). Anejos. Versos en cómputo. En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II* (pp. 677-694). Real Academia Española.
- Gómez Canseco, L., y Ojeda Calvo, M. del V. (2015). Cervantes y el teatro. En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II* (pp. 9-60). Real Academia Española.
- Karl-Ludwig, S. (1971). La Numancia: A Reconsideration of the Duero Speech. En A. D. Kosoff y J. Amor y Vázquez (Eds.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispanico y otros ensayos*. (pp. 681-685). Editorial Castalia.
- Maestro, J. G. (1995). La «Numancia» cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica. *Anales cervantinos*, XXXV, 205-221.
- Marrast, R. (2017). Introducción. En Miguel de Cervantes, *Numancia* (pp. 9-36). Ediciones Cátedra.



- Ojeda Calvo, M. del V. (2015). Lectura de «El trato de Argel». En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II* (pp. 156-170). Real Academia Española.
- Peraita, C. (1994). Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: las profecías numantinas. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 143-153.
- Pérez Priego, M. Á. (s. f.-a). *Bartolomé de Torres Naharro*. Real Academia de la Historia. Recuperado 3 de mayo de 2021, de <http://dbe.rah.es/biografias/9045/bartolome-de-torres-naharro>
- Pérez Priego, M. Á. (s. f.-b). *Juan de la Cueva*. Real Academia de la Historia. Recuperado 5 de mayo de 2021, de <http://dbe.rah.es/biografias/5637/juan-de-la-cueva>
- Portal Clásico. (s. f.). *Cibeles, la otra Gran Madre*. Web de Mitología Clásica. Recuperado 15 de mayo de 2021, de <https://portalmitologia.com/cibeles-la-otra-gran-madre>
- Riley, E. C. (1971). The «Pensamientos escondidos» and «Figuras morales» of Cervantes. En A. D. Kosoff y J. Amor y Vázquez (Eds.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispanico y otros ensayos*. (pp. 623-631). Editorial Castalia.
- Ruiz Ramón, F. (1996). *Historia del teatro español*. Ediciones Cátedra.
- Ryjik, V. (2006). Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes «El cerco de Numancia». *Anales Cervantinos*, XXXVIII, 203-219. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2006.010>
- Torres Naharro, B. de. (2016). *Proemio* (J. Vélez-Sainz (Ed.)). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio/html/f566f5be-e23c-47af-9efe-11c082544afd\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio/html/f566f5be-e23c-47af-9efe-11c082544afd_3.html)

## 7. ANEXOS

**Anexo I:** Gómez Canseco, L. (coord.). (2015). Anejos. Versos en cómputo. En *Comedias y tragedias. Volumen complementario: Vol. II*. Real Academia Española. (pp. 690-694)

### TRATO DE ARGEL

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondilla	1084	42,77
Terceto encadenado	421	16,61
Endecasílabo suelto	526	20,75
Octava real	272	10,73
Copla real	190	7,49
Sexteto-lira	42	1,65

### TRAGEDIA DE NUMANCIA

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondilla	592	24,18
Octava real	1400	57,18
Terceto encadenado	374	15,27
Endecasílabo suelto	74	3,02
Cuarteto	8	0,32

### LA CONQUISTA DE JERUSALÉN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondilla	740	28,07
Octava real	653	24,77
Terceto encadenado	652	24,73
Endecasílabo suelto	385	14,61
Romance	122	4,63
Lira-sestina	84	3,19