

LAS ENTRADAS Y SALIDAS DE LOS PERSONAJES EN LA *NUMANCIA* DE CERVANTES

SILVIA ESTEBAN NARANJO
Universidad Autónoma de Madrid
siesnaranjo@yahoo.es

El teatro de Cervantes es mucho más que un texto o unos personajes, es sobre todo representación, puesta en escena. En esta línea seguimos a Agustín de la Granja (1995: 228) y a Stefano Arata (1992: 39), quienes consideran la escenografía uno de los rasgos identificadores cervantinos, pero al mismo tiempo Arata (2002: 47) comenta:

Se suele generalmente tachar a Cervantes de una crónica inhibición a la hora de engarzar de forma fluida la sucesión de las escenas. Incapaz de superar la vieja articulación en cuadros, deja a menudo el escenario vacío en la salida de todos los personajes. Esto ocurre 13 veces en *El Trato* y 14 en *La Numancia*. [...] Muy parecido es, en cambio, el número de escenas (38 en *El Trato*, 42 en *La Numancia* y 40 en *La Conquista de Jerusalén*)...

Según Ruano de la Haza (2000) y Rubiera Fernández (2005), se ha de estudiar la teatralidad de una obra por la capacidad que tiene el escritor de que no quede el escenario vacío en ningún momento, y que la entrada y salida de los personajes tenga una continuidad y una lógica dentro de la obra.

Se conservan dos manuscritos de la *Numancia*: uno, conocido como M, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Mss. 15000); el otro, HS, se custodiaba en la Hispanic Society of America (Nueva York)¹. Son dos copias de finales del siglo XVI o principios del XVII que se realizaron para distinto fin, M para la lectura privada y HS para una representación teatral. Las diferencias son evidentes en las acotaciones, ya que el copista de M eliminó parte de ellas porque detenían la lectura.

¹ Se conoce también como SR, por haber pertenecido a José Sancho Rayón.

Los estudios realizados hasta la fecha sobre cómo engarzaba Cervantes los cuadros no han sido suficientemente explícitos. En 1967, Norman David Shergold realiza un breve recorrido por las acotaciones de la *Numancia* según M. En 2001, Alfredo Hermenegildo llega a la conclusión de que los manuscritos corresponden a dos compañías diferentes con distinta configuración, presupuesto y sensibilidad. Sin embargo, no se puede determinar la calidad o la envergadura financiera de los autores o propietarios de la obra por las diferencias encontradas, ya que estas se reducen a cambios en la adscripción de los versos sin que desaparezca ningún personaje; los textos que faltan en ambos manuscritos se deben a errores del copista.

Para mi análisis me he centrado en la entrada y la salida de los actores señaladas en las acotaciones, pero también en elementos implícitos en el propio texto que hasta ahora no han sido señalados. Parto del manuscrito HS, pues sus acotaciones son mucho más completas y pueden explicar los vacíos que se han achacado a su autor.

El primer elemento que separa los manuscritos M y HS es que este último divide las jornadas en escenas y añade en muchos casos la lista de «interlocutores» o personajes que van a actuar en esa escena. La primera jornada, primera escena, comienza en el campamento romano. En el manuscrito HS después de la lista de interlocutores se da la entrada de los que van a salir al escenario: «Salen primero Cipión y Jugurta»², frente a M: «Entra Cipión y Jugurta y Mario y Quinto Fabio, hermano de Cipión, romanos», es decir, todo el grupo de romanos sale al mismo tiempo.

El tercero en entrar es Mario, en el verso 25, dividido entre dos interlocutores; se produce su entrada en escena: «CIPIÓN: ¡Mario! / MARIO: ¡Señor! / CIPIÓN: Haz que a noticia venga...» Mario sale a escena al oír la llamada de Escipión, aunque no hay ninguna indicación de que sea así. De hecho entre ambos manuscritos hay una diferencia importante, porque Mario, según M, estaba en escena porque había entrado junto con Escipión y Jugurta. La salida del escenario de Mario se indica con un verbo de movimiento en la acotación tras el verso 32: «Sale Mario y dice Jugurta» en HS, frente a «Vase Mario» de M.

La siguiente acotación relacionada con la salida a escena se da entre los versos 64-65: «A este punto, han de entrar los más soldados que pudieren...» (HS); «Entra un alarde de soldados...» (M). En ninguno de los manuscritos se señala que se van los soldados. Mientras Escipión continúa en escena, un soldado le anuncia en la acotación del verso 209 la llegada de los embajadores numantinos. Hermenegildo señala:

² Los manuscritos presentan variaciones cuando escriben algunos nombres: Cipion / Çipion; Jugurta / Yugurta / Jugurta. Para facilitar la comprensión del texto unifico en Cipión [Escipión] y Jugurta. Como se podrá comprobar, hemos modernizado las grafías carentes de relevancia lingüística siempre que lo han requerido.

M[adrid] no indica si se trata del Soldado 1º o 2º; SR [Sancho Rayón] tampoco. SB [Schevill y Bonilla] no se plantea el problema. Parece lógico atribuir este parlamento y el que sucede al siguiente, al mismo interlocutor que hablaba con Cipión (1994: 162, nota 18*)³.

Pero Hermenegildo se equivoca en este aspecto, porque HS y M nombran de forma diferente a los personajes: en HS son «Soldados» y «Todos», en lugar de «Soldado 1º» y «Soldado 2º», los que responden con una sola voz a la petición de Gayo Mario. Pero en la acotación al verso 209 se dice en HS «Soldado», en singular. Creo que la simplificación de Hermenegildo no tiene en cuenta los intentos de verosimilitud que siempre preocuparon a Cervantes: ¿se callaría un soldado tan importante información? ¿Se quedaría el campamento sin vigilancia? ¿Dónde esperarían los embajadores a que Escipión terminara el discurso? La lógica reclamada por Hermenegildo me lleva a descartar su idea. La contestación a las preguntas planteadas me hace suponer que mientras el grupo de soldados sale por una de las puertas traseras del escenario, uno de ellos volvería a entrar por la otra con la noticia de la llegada de los embajadores numantinos. La interpretación de Hermenegildo detiene la acción mientras que la mía la dinamiza.

No se nos dice cuándo sale el soldado, pero debemos suponer que así ha sido, ya que la siguiente acotación, «Entran dos embajadores numantinos, 1º y 2º» de HS y «Entran dos numantinos embajadores» de M (entre los vv. 224-225), responde a la orden de Escipión dada en el v. 214: «Dales entrada», orden que se interpretaría por parte del soldado como salida del escenario, aunque no la encontremos explícitamente en el texto.

Los manuscritos difieren en algunos momentos sobre cuál de los embajadores está hablando, en algunos casos en M tan solo se dice «Num», como si se le hubiera olvidado cuál es el que habla, pero el número de actores y el número de versos que recita cada uno se mantiene en ambas copias. Se van los embajadores numantinos (v. 304*): «Sálense los embajadores y Quinto Fabio, hermano de Cipión, dice», según HS, y según M: «Vanse los embajadores y dice Quinto Fabio, hermano de Escipión».

Según M todos los romanos entraron en escena juntos, pero en HS solo entran el propio Escipión y Jugurta y, como he señalado, posteriormente Mario, los soldados y los embajadores por las sucesivas órdenes de Escipión, pero no hay ninguna acotación en la que se mencione al hermano. Entonces ¿cuándo ha entrado este? Solo tenemos una posibilidad, entró con los soldados.

En HS no se indica la salida de los romanos, normalmente esa información se da implícitamente en la acotación con la indicación del cambio de escena:

³ El asterisco se asocia en Hermenegildo al número asignado a cada acotación, para distinguirlas de los versos. Aquí asociaremos cada acotación al verso precedente.

«Segunda escena de la primera jornada sale una doncella [...] España». En M no se señala el inicio de la nueva escena: «Vanse y sale España coronada con unas torres y trae un castillo en la mano que significa España».

Entre la salida de los romanos y la entrada de España ha quedado vacío el escenario, lo cual implica cambio de espacio y tiempo. Estamos en un lugar indeterminado, cerca de Numancia en la ribera del Duero, varios meses después de la llegada de Escipión; los romanos han cercado la ciudad excepto por la zona del río⁴. Cervantes le dice al público quién es la doncella al final de la primera octava de su parlamento: «que soy la sola desdichada España» (v. 360). Aunque la iconografía ayude en la identificación del personaje, hemos de tener presente en todo momento que las acotaciones contienen especificaciones que nosotros conocemos como lectores pero que no eran compartidas por el público. El escritor debía manejar un código, al igual que autores y actores, fácilmente identificable por el público y que le permitiera entender la obra. Este código de símbolos se basaría en fórmulas visuales reconocibles por los espectadores y que nosotros hemos perdido por el paso del tiempo.

España se lamenta y llama al río Duero en su ayuda: «Duero gentil...» (v. 425), y continúa: «que prestes a mis ásperos lamentos / atento oído o que a escucharlos vengas» (vv. 433-434). La siguiente acotación es muy similar: «Sale el río Duero con otros muchachos vestidos de río, como él, que son tres riachuelos que entran en Duero [tachadura]», en HS, y «Sale el río Duero con otros tres ríos que serán tres muchachos vestidos como que son tres riachuelos que entran en Duero junto a Soria que en aquel t[iem]po fue Numancia», en M. Esa acotación contiene información que no llegará al espectador, es una anotación para el propio Cervantes o para la compañía: «junto a Soria que en aquel tiempo fue Numancia». Había una discusión sobre dónde se encontraba Numancia: Alfonso X y Ocampo creían que estaba en Zamora; Morales y Guevara⁵ aseguraban que en Soria. Cervantes se inclina por esta última teoría. Esta información no tiene ningún interés para la representación porque ningún verso incide en este aspecto. Tal vez habría que relacionar esta aclaración con otras obras como *El rufián dichoso*, donde Cervantes señala en las acotaciones que los milagros que nos presenta son ciertos (Cervantes 1998: 219, acotación 1643*).

⁴ Cervantes recoge lo que dicen las crónicas: Escipión primero cercó la ciudad y después se inventaron unas máquinas para evitar la entrada de alimentos por el río.

⁵ Las crónicas son: Alfonso X: *Primera Crónica general de España Primera y Segunda parte*; Florián de Ocampo (1541): *Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el Serenísimo rey don Alonso... Vista y emendada... por el maestro Florián Doca[m]po... Zamora: por... Agustín de Paz y Juan Picardo*; Ambrosio de Morales (1574): *Corónica general de España*. (VIII, 7-10). Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica; Antonio de Guevara (1542): *Epístolas familiares*. Valladolid: Juan de Villalquarán, I, 5 (Letra para don Alonso Manrique).

La primera jornada concluye sin ninguna acotación, el escenario queda nuevamente vacío. La segunda tendrá lugar en Numancia, ha pasado algún tiempo y la ciudad está completamente rodeada, ya no hay posibilidad de que entren alimentos y el hambre empieza a matar a los numantinos. Como en la jornada anterior, salen varios personajes: «Segunda Jornada. Escena primera. Interlocutores: Teógenes, y Corabino⁶ con otros cuatro numantinos: gobernadores de Numancia y Marquino, hechicero, y un cuerpo muerto que saldrá a su tiempo. Siéntanse a consejo y los cuatro numantinos que no tienen nombres se señalan así 1º, 2º, 3º, 4º». En M se vuelve a resumir esta acotación: «Jornada segunda. Salen Teógenes, y Corabino con otros cuatro numantinos gobernadores de Numancia y Marquino hechicero y siéntanse».

Esta escena es un cuadro en sí misma, se mantienen los mismos personajes de principio a fin sin que nadie entre o salga de escena. Tampoco se nombra a los interlocutores para que los reconozca el público, excepción hecha de Marquino (v. 625). La salida de los actores se expresa en el propio texto: «Vámonos, y con presta diligencia...» (v. 673), aunque la salida efectiva se produzca unos versos después, tras el 680. El escenario vuelve a quedar vacío. La segunda escena continúa en Numancia: «Segunda escena de la segunda jornada. Entran primero dos soldados numantinos: Morandro y Leoncio⁷», según HS, que M resume: «Vanse y salen Morandro y Leoncio numantinos».

A pesar de lo que destaca la diferencia de los nombres, que en HS van a cambiar continuamente, esta distinción es secundaria. Es más interesante la omisión en M de «soldados», porque dicha categorización permite al espectador⁸ conocer quiénes son estos personajes, y también sería interesante para la compañía para plantear el vestuario. Pero para nosotros lo más importante es el uso de la fórmula «entran primero...», la cual nos indica que estos dos actores van a permanecer en escena e interactuarán con los otros personajes que salgan.

Los personajes se ordenan en su salida, como hemos visto: «entran primero»; después, entre los vv. 788-789, encontramos la siguiente acotación: «Han de salir ahora dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos, ... y un paje..., y otro..., otro..., otro... y otro..., otro..., y salga en esta escena todos los que hubiere en la comedia en hábito de numantinos...», que M vuelve a reducir: «Apártanse a un lado y salen dos numantinos vestidos como sacerdotes antiguos... y un

⁶ El nombre del personaje varía entre los manuscritos: «Corauino, Corabino, Caravino». Para facilitar la comparación de los textos le llamaremos Corabino. Preferimos «Teógenes» frente a «Teógenes».

⁷ Varían en los nombres de los personajes «Leoncio» (HS) o «Leonicio» (M) y «Morandro» (HS) o «Marandro» (M). El copista de HS varía el nombre de «Morandro» en Menandro, M, Me, Mo, Ma. He elegido los nombres de HS para nombrarlos: Leoncio y Morandro.

⁸ Sobre la convencionalidad del vestuario véase José María Ruano de la Haza 2000: 77.

paje... y otro... y otros dos... y otro... y otros... y otro... en hábitos de numantinos... y han de entrar Teógenes y muchos numantinos».

Destaca el «han de salir agora» de HS. Los manuscritos difieren a veces en quién realiza algunos actos o dice algunas palabras, y también en la precisión de las instrucciones para el trabajo de los actores. Durante el sacrificio sale un nuevo personaje utilizando la trampilla inferior (v. 880*): «Aquí ha de salir por los huecos del tablado un demonio hasta el medio cuerpo... y..., tornar luego a salir...», se dice en HS; M lo simplifica: «Sale por el güeco del tablado un demonio hasta el medio cuerpo...». El demonio nos lleva a ver la utilización de un nuevo espacio teatral, el escotillón, que une la parte inferior del escenario con la superior. El demonio se asoma a escena, roba el carnero, se esconde y vuelve a salir para cometer algunas fechorías. En M el copista se confunde y mezcla esta acotación y la siguiente. Ruano de la Haza (2000: 237) destaca este episodio de la *Numancia* para hablar de los escotillones.

Tras el v. 906*: «Sálense todos y quedan solos Morandro⁹ y Leoncio», la modificación de M es mínima ya que sustituye «sálense» por «Vanse todos y quedan Morandro y Leoncio». Los dos amigos retoman la conversación que queda de nuevo interrumpida por la llegada de un nuevo personaje, Marquino el hechicero (v. 923*): «LEONCIO: Paréceme que le veo...». La acotación, vv. 938-939*, nos describe la entrada del personaje: «Aquí sale Marquino con una ropa negra...» (HS) y «Aquí sale Marquino con una ropa de bocacá grande...» (M). Los dos manuscritos coinciden en esta acotación con la fórmula «Aquí sale». No será la única vez, como después señalaré.

Junto a Marquino sale alguien que según la acotación de HS no tiene nombre: «...y viene uno con él»; pero sí en M: «...y ha de venir otro con el que se llama Milvio». Ambos hablan del último personaje en salir a escena, que en HS apareció entre los interlocutores al inicio de esta segunda jornada: un joven que ha muerto de hambre recientemente y ha sido sepultado por Milvio; en la acotación tan solo se dice: «Sale el cuerpo amortajado... y va saliendo poco a poco y en saliendo déjase caer...» (v. 1033*). Ninguno de los manuscritos señala que salga por la trampilla, es lo que dicen Marquino y Milvio lo que nos da la pista: «En esta sepultura está enterrado / encerrado» (v. 940*). En HS se lee «enterrado» y en M «encerrado»; de nuevo Milvio remarca dónde está el joven: «le entregué en la sepultura» (v. 955*). Es decir, el cuerpo utilizará, posiblemente, la misma trampilla que había usado el demonio, en lo que coinciden los dos manuscritos: tras la declaración del joven sobre el futuro de Numancia, «el cuerpo» abandonará la escena por la trampilla del suelo. Pero los manuscritos difieren sobre el momento en el que el cuerpo sale de escena: «Arrójase en la sepultura y dice» (1080* HS) y «En

⁹ En el texto original por error del copista «Menandro».

diciendo esto se arroja el cuerpo por la sepultura» (1084* M). En HS una voz de ultratumba recita los versos desde debajo del tablado, lo cual causaría un mayor efecto en el público; en M, el muerto sale de escena después de decir sus últimas palabras. Marquino se suicida utilizando la misma trampa por la que acaba de salir el cuerpo: «Arrójase Marquino en la sepultura» (v. 1089*). Los otros personajes, Morandro, Leoncio y Milvio, saldrán por una de las puertas traseras, pero en ninguno de los manuscritos encontramos la acotación pertinente.

La jornada ha transcurrido en Numancia, sin que ninguna acotación nos diga dónde se han producido las diferentes escenas y cuadros. La primera escena se desarrolla en un lugar indeterminado de Numancia; la segunda va cambiando de espacio sin que nos demos cuenta: comienza con Morandro y Leoncio, y su conversación se interrumpe por la procesión de los sacerdotes que van a realizar un sacrificio, seguramente en algún templo; cuando estos salen de escena, los dos amigos prosiguen su conversación, ven a Marquino y deciden seguirle y esconderse, seguramente en un lugar cercano al cementerio donde se encontraría la sepultura del joven muerto.

La tercera jornada tendrá lugar entre el campamento romano y el interior de la ciudad. HS señala el número de escena y la lista de interlocutores que la comienzan: «Jornada 3. Escena primera. Interlocutores: Cipión, Jugurta y Mario»; M abrevia: «Jornada tercera. Salen Cipión y Jugurta y Mario». El anuncio del siguiente personaje en salir se hará desde el propio texto: «Corabino se ha puesto en una almena» (1141*). Un poco después ambos manuscritos señalan este hecho en una acotación: «Pónese Corabino en la muralla...» (1144*).

Queremos destacar dos hechos. El primero, que Corabino, que había aparecido ya en la segunda jornada, es en cierta forma un desconocido para el espectador, pues en ningún momento los numantinos aparecen citados por su nombre en el texto (lo que ven y escuchan los espectadores); nosotros, los lectores, sabemos quiénes hablan por la acotación de apelación, es decir, el nombre de Corabino es en términos internos de la tragedia un desconocido para el público, pero Mario conoce el nombre del numantino y es él mismo quien nos lo presenta. El segundo, el uso del primer piso del corral de comedias. Mientras Corabino continúa en la muralla salen de escena los romanos: «Vanse Cipión y los suyos.» (v. 1200*). Corabino permanece allí insultando a los romanos. Para que no quede duda de que está en alto, la siguiente acotación nos lo recuerda: «Bájase y torna a salir luego con todos los numantinos que salieron en el principio de la segunda jornada excepto Marquino que se arrojó en la sepultura y sale también Morandro», lo que M modifica ligeramente: «Vase y torna a salir fuera con Teógenes y Corabino y Morandro y otros». Nótese que mientras HS dice «Bájase», M solo señala «Vase», lo que puede ser una normalización en el uso de las entradas y salidas, pero también puede ser una *lectio facillior* del original. Más importante aún es la coincidencia

de ambos manuscritos en «torna a salir...», lo cual implica que no había en el escenario ninguna escala o escalera visible para el público, sino que se ha hecho por la escalera interior. Por eso tiene que volver a salir a escena. Además, para que no nos quede duda, M aclara «fuera»; HS emplea «luego».

El escenario queda vacío unos segundos, ese vacío es un elemento necesario para el desarrollo de la comedia, porque marca el movimiento. Hemos ido desde el campamento romano hasta el pie de las murallas de Numancia y durante ese vacío, casi sin darnos cuenta, hemos entrado en el interior de la ciudad. Mientras los hombres discuten qué hacer, se nos anuncia la llegada de las mujeres (1275*): «Aquí entran cuatro o más mujeres de Numancia y con ellas Lira...» (HS) y «Entran cuatro mujeres de Numancia, [...] y Lira doncella» (M). El cuadro termina con la salida de casi todos los actores (1457*): «Sálense todos, y al salir Morandro, ase a Lira por el brazo y detiénela» (HS), y «Vanse todos y al irse Morandro ase a Lira de la mano y ella se detiene y entra Leoncio y apártase a un lado y no le veen y dice Morandro» (M).

Parece que en HS hay un olvido que se soluciona unos versos después en la acotación (1573*): «Leoncio ha de estar escuchando todo lo que ha pasado entre su amigo Morandro y Lira». ¿Cuándo ha entrado Leoncio? ¿Con el resto de los numantinos, casi al inicio de la jornada? ¿Mientras todos salen, tal y como indica M? Lo dejaremos al arbitrio de la compañía.

Los manuscritos divergen en señalar la salida de Lira, en HS no se menciona, mientras en M se precisa: «Vase Lira y dice Leoncio». En lo que sí coinciden es en el anuncio de su salida: «Lira, el cielo te acompañe / vete que a Leoncio veo» (vv. 1570-1571*). Lo cual daría pie para que la actriz abandonara la escena.

El final de la escena difiere en ambos manuscritos. En M falta un verso que según HS dice Leoncio, este verso es al mismo tiempo la señal de salida de escena: «Vamos, que no saldré de tu mandado» (v. 1631). Efectivamente, los dos actores salen de escena como se recoge en M: «Vanse y salen dos numantinos»; en HS tan solo se indica el comienzo de esta: «Segunda escena de la 3ª jornada. Dos numantinos». Mientras los dos numantinos van contando lo que sucede en la ciudad: «Aquí salen ahora algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra» (HS) y «Aquí salen con cargas de ropa por una parte y entranse por otra» (M). Destacamos que de nuevo los manuscritos coinciden con la estructura «Aquí salen».

Tras el verso 1687 hay una nueva acotación: «Sale una mujer con una criatura en los brazos y otra de la mano», y en M se añade: «y ropa para echar en el fuego». Los recién llegados toman la palabra mientras los dos numantinos observan lo que sucede en escena. Al término de la conversación, según el manuscrito HS salen todos de escenario, pero en M se produce una divergencia: «Vase la mujer y el niño y quedan los dos» (1731*), hombres que recitan una octava.

La cuarta jornada comienza en HS con un error: dice quinta en vez de cuarta y se sustituye «alborotados» por «al tablado». La acotación coincide en lo demás: «Quinta y última jornada. Tócase al arma con gran priesa y a este rumor sale Cipión con Jugurta y Mario al tablado» (HS), y «Jornada cuarta. Tócase alarma con gran priesa y a este rumor sale Cipión y Jugurta y Mario alborotados» (M).

Según HS, la jornada está dividida en cuatro escenas: la primera tiene lugar entre el campamento romano y Numancia; la segunda en un lugar indeterminado con los personajes alegóricos de la Guerra, la Enfermedad y la Hambre; la tercera en Numancia, y la cuarta comienza en el campamento romano y continúa en el interior de Numancia.

Una octava después de la salida de Cipión, Jugurta y Mario, se lee en ambos manuscritos: «Sale Quinto Fabio con la espada desnuda y dice» (v. 1739*). Unos versos después HS anota: «Entrase Cipión y los suyos, y luego... tócase al arma en la ciudad y al rumor sale Morandro...» (1788*). M vuelve a reducir la acotación: «Vanse todos y sale Morandro herido y lleno de sangre con una cesta de pan». Se distinguen tres elementos claramente: la salida de los romanos de escena, con lo que abandonamos el campamento romano, la llamada de alerta detrás del escenario y la entrada del moribundo Morandro en Numancia. Es decir, el vacío del escenario significa un cambio de espacio, del campamento romano al interior de Numancia. La siguiente salida a escena la protagoniza Lira. Hay una diferencia entre los manuscritos, porque en M faltan cuatro versos que incluye HS, aunque mantiene la misma acotación: «Sale Lira...». Lira y Morandro conversan hasta que este muere.

Antes del verso 1789 sale un nuevo personaje. HS vuelve a usar una fórmula ya utilizada: «A este punto ha de entrar un muchacho hablando desmayadamente, el cual es hermano de Lira», que M resume en «Entra un muchacho, hermano de Lira». Ese hermano también muere en escena, lo cual le plantea un problema al autor: ¿cómo sacar del escenario dos muertos? Téngase en cuenta que el tablado no cuenta con ningún telón o decorados móviles que permitan salir disimuladamente de escena. Al igual que en los trucos de los ilusionistas, todo sucede ante la vista del espectador. Cervantes tiene dos opciones: finalizar la jornada, con lo cual se vaciaría el escenario, o seguir la escena e incluir más personajes. Elige esta última opción unos versos después (1927*): «A este punto sale una mujer huyendo y tras ella un soldado numantino...». M elimina el inicio: «Sale...». Las tres veces que HS utiliza «A este punto han de entrar / ha de entrar / sale...», en M se resume omitiendo «a este punto» y utilizando el mismo verbo que en HS pero en presente: «Entra / entra / sale» (vv. 64*, 1789* y 1927* respectivamente).

Los dos personajes y los dos muertos abandonan finalmente la escena, según se anuncia en los versos anteriores (vv. 1967-1968) y en la propia acotación: «Sálense llevando los dos cuerpos». El escenario vuelve a quedar unos segundos

vacío, para dar paso a un nuevo cambio de localización, de Numancia a un paraje indeterminado con tres personajes alegóricos: «Sale una mujer armada..., que significa la Guerra, trae consigo a la Enfermedad... y la Hambre...». Estos tres personajes solo se mantendrán sobre el tablado una escena, tras el verso 2059*: «Vanse».

Comienza la tercera escena, y del paraje indeterminado volvemos a la desolada Numancia: «Sale Teógenes con dos hijos pequeños y una hija y su mujer». Ambos manuscritos coinciden. Esta escena está compuesta de diversos cuadros, bastante rápidos, que se engarzan a través del movimiento y la vista, como tras el v. 2107: «Vanse luego y salen dos muchachos huyendo y el uno dellos ha de ser el que se arroja de la torre que se llama Bariato». Los dos manuscritos coinciden en lo que nos interesa: los dos muchachos que entran en escena, seguramente corriendo, para dar la idea de huida. Tras apenas 24 versos de conversación, los dos muchachos salen de escena pero no al tiempo: «Vase [Bariato], y sale Teógenes con dos espadas desnudas ensangrentadas las manos y como Servio le ve venir húyese y éntrase dentro» (v. 2131*). Por si no nos queda claro en la acotación de HS, esta vez M es mucho más preciso: «Vase el muchacho a la torre y queda Servio y sale Teógenes... y como Servio le ve huye y éntrase...». Para esta escena es necesario el uso de al menos dos puertas: una por donde sale Bariato y otra por donde entra Teógenes. Servio seguramente utiliza la misma puerta por la que salió Bariato, porque necesita espacio para realizar el gesto de ver a Teógenes y huir.

Teógenes, solo en escena, se dirige al resto de los numantinos, pidiéndoles luchar. Contestará (v. 2155*) «UN NUMANTINO». En HS falta la acotación donde se dice que sale el personaje a escena, tan solo tenemos la acotación de apelación. Por el contrario M conserva ambas acotaciones: «Sale un numantino y dice:» y «NUMAN.». Recordemos que en la primera jornada Mario entra en escena al llamamiento de Escipión sin que haya ninguna acotación (v. 25). Ahora la invocación ocupa varios versos, responde alguien innominado, un numantino que representa al resto de la ciudad. No veremos la pelea en escena, pues ambos salen de ella tras el verso 2175: «Éntranse» en HS, «Vanse» en M. Varía el verbo utilizado, no la acción. Vuelve a quedar el escenario vacío, mientras los espectadores salimos de Numancia para ir al campamento romano.

Entonces comienza la última escena de HS: «Escena última. Cipión, Jugurta, Quinto Fabio, y Mario y algunos soldados romanos»; M no ha señalado ninguna escena: «Sale Cipión y Jugurta y Quinto Fabio y Mario y Hermilio y Limpio y otros soldados romanos». Ante la falta de ruido y movimiento, Mario se ofrece para averiguar qué ha sucedido: «Salta Mario en la ciudad». El romano ha accedido a través de una escala que le han traído a vista del público hasta el balcón del primer piso del corral, y desaparece mientras se supone que recorre la desierta ciudad de Numancia. Ante lo que pueda pasar se decide que le sigan Jugurta y todos

los romanos, incluido Escipión. Al final Jugurta convence a Escipión de que eso no es seguro para él: «Salta Jugurta en la ciudad», se lee en ambos manuscritos.

Tras el verso 2247, «Mario torna a salir por las murallas...»: es decir, por el balcón del primer piso; y, tras el 2308, en HS «Torna Jugurta por la misma muralla», y en M, «Asómase Jugurta a la muralla». No hay ninguna indicación para que los romanos desciendan de esa muralla, pero tienen que bajar de nuevo al escenario y juntarse con Escipión, pues Cipión ordena a sus hombres moverse —«Lleguémosnos allá...» (v. 2321*)— hacia la torre donde de inmediato aparecerá un muchacho (en el balcón del primer piso), según indica la acotación siguiente: «Bariato desde la torre». Los romanos han entrado en Numancia y se hallan al pie de una casa numantina, es decir, en el tablado. Recordemos que al inicio de la escena esos romanos se encontraban en su campamento, de modo que llegan a las murallas de Numancia desde el exterior y sin cambiar de escena se encuentran en el interior de la ciudad buscando a Bariato. Cervantes nos ha hecho atravesar la muralla sin darnos cuenta y, lo más importante, nosotros le hemos seguido en dicho viaje. En HS la acotación se encuentra en el margen, como si al copista se le hubiera olvidado escribirla. El caso es que el muchacho se tira de la torre, aunque no queda claro si lo vemos o no, si es por delante o por detrás del escenario, aunque las palabras que le dirige Escipión parecen indicar que lo hizo ante el público. No se indica la salida de los romanos pero «Suenan una trompeta y sale la Fama» (2407*).

Según las acotaciones de HS es evidente la relación entre cambio de escena y vacío, cada vez que esto se produce hay un cambio de espacio o tiempo. ¿Cuál es el fin de estas divisiones? ¿Facilitar el entendimiento de la obra al público? Seguramente sí, y además la división en escenas permitiría a la compañía preparar los elementos de cada una de ellas, qué actores, con qué ropaje, cuánto tiempo tenían para los cambios, etc. Para el copista de M, cuyo fin es la lectura (Arata 1996: 15), las divisiones en escenas y las salidas ordenadas de los personajes no aportan nada, por eso se pueden eliminar sin que aparentemente se pierda información para el entendimiento de la obra.

Cervantes utiliza todas las posibilidades que le ofrece el espacio escénico: las puertas del fondo, la trampilla del suelo y los balcones del primer piso al que ascenderán los personajes por la escalera interior, fuera de la vista del público, y por escalas puestas ex profeso. El estatismo del que se acusa al autor no es tal, sino la falsa impresión que nos ofrece el manuscrito M y la falta de estudios que relacionen todos los elementos que hemos visto.

Podríamos concluir que el espacio teatral en la *Numancia* ocupa todos los ámbitos posibles, aunque esa riqueza solo se ha destacado en sus *Ocho comedias*:

La revisión del manejo que hace Cervantes del espacio teatral en sus comedias nos presenta una gama muy amplia de posibilidades: doble y triple espacio (*Gallar-*

do español, *Laberinto de amor*), espacios alternos (*Pedro de Urdemalas*, *La gran sultana*), espacios expandidos (*La entretenida*), espacios internos y externos (*El rufián dichoso*), espacios fantásticos y de tramoya (*La casa de los celos*), espacios teatrales dentro de las obras (*Los baños*), etc. Estas posibilidades no son inventadas por Cervantes, lo que sí llama la atención es la variación de los recursos de espacialidad escénica, que sugiere que, cuando menos, nuestro autor tiene clara conciencia al emplearlos casi sin repetirlos, es como si se tratara de probar la maestría en su manejo y al mismo tiempo hacer una propuesta sobre la concepción dramática. Lo que sí está muy claro es que no se trata de una dramaturgia deficiente (González 2001: 962).

En la *Numancia* podemos encontrar todos estos espacios utilizados con maestría, tanta que hemos pasado sobre ellos sin apreciar su importancia, ni la calidad y cantidad de las soluciones empleadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano (1992): «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación de 1580». *Criticón*, 54, pp. 9-112. Reeditado en Stefano Arata: *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Editan: Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda; Introducción de Fausta Antonucci. Pisa: ETS, 2002.
- (1996): «Teatro y Coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)». *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 7-23. Reeditado en Stefano Arata: *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*. Pisa: ETS, 2002.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *El rufián dichoso*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza.
- DÍEZ BORQUE, José María (2002): *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Laberinto.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001): «El manejo del espacio teatral en la comedias cervantinas». *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto 1/8 de octubre de 2000*. Antonio Bernat Vistarini (ed.). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- GRANJA, Agustín de la (1995): «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 225-254.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001): «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 323-342. Publicado anteriormente en *Hommage à Robert Jammes*, II. Edición de Francis Cerdan. Toulouse: Thèses Universitaires Du Mirail, 1994, pp. 531-543.
- OEHRLEIN, Joseph (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arcolibros.
- SHERGOLD, Norman David (1967): *A history of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.

Recibido: 2-9-2016
Aceptado: 30-10-2016



LAS ENTRADAS Y SALIDAS DE LOS PERSONAJES EN LA *NUMANCIA* DE CERVANTES

RESUMEN: Cervantes ideó en la *Numancia* unas escenas mucho más elaboradas de lo que hasta ahora se creía, como demuestran las acotaciones del manuscrito HS. Los vacíos del escenario se relacionan con los cambios de espacio y tiempo, y permiten entender mejor la obra.

PALABRAS CLAVE: Miguel de Cervantes, *Numancia*, acotaciones, representación.

THE GO IN AND THE GO OUT IN THE ROLES OF CERVANTES' NUMANCIA

ABSTRACT: *The stage directions of the manuscript HS of Numancia show that Cervantes wrote scenes more elaborates than we think. The empty of the stage are related to the changes of space and time and allow understand the play.*

KEYWORDS: *Miguel de Cervantes, Numancia, stage directions, performance.*

MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

PIERRE DARNIS (Université Bordeaux Montaigne)

*Don Quijote: ¿andante caballero o maleante andariego?**Para una lectura «superficial» (y esencial) de El ingenioso hidalgo**don Quijote de la Mancha (1605) 11*

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)

La poética pastoril de don Quijote (y de Cervantes): una latencia interrumpida 57

SILVIA ESTEBAN NARANJO (Universidad Autónoma de Madrid)

Las entradas y salidas de los personajes en la Numancia de Cervantes..... 73

FERNANDO ROMO FEITO (Universidade de Vigo)

Un epigrama latino para Cervantes (Viaje del Parnaso)..... 87

JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS (Universidad de Sevilla)

Cervantes y el entorno humanista de los Ramírez de Prado 97

FRANCISCO CUEVAS CERVERA (Universidad de Chile)

*Lecturas decimonónicas de la segunda parte del Quijote: una aparente**paradoja del cervantismo romántico 121*

ALEXIA DOTRAS BRAVO (Instituto Politécnico de Bragança)

La recepción de Miguel de Cervantes en el Portugal contemporáneo..... 135

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO (Universidad de Oviedo)

Dos centenarios quijotescos en el teatro: 2005 y 2015 149

JAMES IFFLAND (Boston University)

A otro perro con esos huesos: reflexiones sobre el cervantismo osteológico 159

OTROS TEMAS

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)

*Una fuente olvidada del Guzmán de Alfarache: la novella de «Dui giovani**sanesi» de Parabosco (y unas notas sobre Masuccio, Sansovino y Tamariz) 175*

JAIME JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍN (UNED)

*El prólogo «Al lector» de Mira de Amescua y la teoría de la égloga**en Siglo de Oro en las selvas de Erifile de Bernardo de Balbuena 191*

MANUEL ASENSI PÉREZ (Universitat de València-Estudi General)

Modelos de mundo y violencia en los Comentarios reales del Inca Garcilaso..... 205

DANIEL WAISSBEIN

*Góngora, príncipe de los poetas, y su aparente alabanza del Faetón
de Villamediana*..... 219

JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA (Universidad de Wrocław)

*El toro y el héroe: variación del motivo en la narrativa
de Juan Enriquez de Zúñiga* 239

ALBA GÓMEZ MORAL (UNED)

«*La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera*»
en el Para algunos de Matías de los Reyes: fuentes y reelaboraciones 251

TEXTOS INÉDITOS

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ (Universitat de València)

La Dánae burlesca de Pedro Silvestre. Edición anotada..... 271

NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES 293

MIGUEL DE CERVANTES (1547-1616)

PIERRE DARNIS (Université Bordeaux Montaigne, AMERIBER)
*Don Quixote: Knight-errant or Errant Malefactor? For a Superficial
 (and Essential) Reading of The ingenious Gentleman Don Quixote
 de la Mancha (1605)* 11

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva)
The pastoral poetry of Don Quixote (and Cervantes): an interrupted latency..... 57

SILVIA ESTEBAN NARANJO (Universidad Autónoma de Madrid)
The go in and the go out in the roles of Cervantes' Numancia..... 73

FERNANDO ROMO FEITO (Universidade de Vigo)
A Latin epigram for the Viaje del Parnaso by Cervantes..... 87

JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS (Universidad de Sevilla)
Cervantes and the humanist circle of the Ramírez de Prado..... 97

FRANCISCO CUEVAS CERVERA (Universidad de Chile)
*Nineteenth-century readings of the second part of Quixote:
 Apparent paradox in the Romantic Cervantism*..... 121

ALEXIA DOTRAS BRAVO (Instituto Politécnico de Bragança)
Reception of Miguel de Cervantes in contemporary Portugal 135

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO (Universidad de Oviedo)
Two quixotic centenaries in theatre: 2005 and 2015 149

JAMES IFFLAND (Boston University)
Throw those bones to another dog: reflexions on Osteological Cervantism 159

OTHER THEMES

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat Autònoma de Barcelona)
*A forgotten source of Guzmán de Alfarache: the novella about «Dui giovani sanesi»
 by Parabosco (and some notes regarding Masuccio, Sansovino and Tamariz)* 175

JAIME JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍN (UNED)
*The prologue «Al lector» of Mira de Amescua and the Eclogue Theory
 in Siglo de Oro en las selvas de Erifile of Bernardo de Balbuena* 191

MANUEL ASENSI PÉREZ (Universitat de València-Estudi General)
World models and violence in the Comentaríos reales of the Inca Garcilaso..... 205

DANIEL WAISSBEIN

*Góngora, prince of the poets of Spain, and his and his supposed
encomium of Villamediana's Phaeton* 219

JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA (Universidad de Wrocław)

*The Bull and the Hero: variation of the motif in the prose fiction
of Juan Enriquez de Zúñiga* 239

ALBA GÓMEZ MORAL (UNED)

«*La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera*»
in Matías de los Reyes' Para algunos: sources and rewrites 251

UNPUBLISHED TEXTS

ESTHER FERNÁNDEZ LÓPEZ (UNIVERSIDAD DE VALENCIA)

The burlesque Danae by Pedro Silvestre. An annotated edition 271

CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS..... 293

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
XXXV





Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429

Dirección:

Teodosio Fernández

Secretaría y edición:

José Ramón Trujillo

Comité científico internacional:

Carlos Alvar (Univ. de Ginebra)

Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)

Javier Blasco (Univ. de Valladolid)

Alberto Blecua (UAB)

Jean Canavaggio (Univ. de París X)

Laura Dolfi (Univ. de Turín)

Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)

Víctor García de la Concha (RAE)

Luciano García Lorenzo (CSIC)

Joaquín González Cuenca (Univ. de Castilla-

La Mancha)

Agustín de La Granja (Univ. de Granada)

Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)

Michel Moner (Univ. de Toulouse III)

Joan Oleza (Univ. de Valencia)

Alfonso Rey (Univ. de Santiago)

Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)

Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)

Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)

Lía Schwartz (City University of New York)

Redacción y admisión de originales:

Teodosio Fernández

Edad de Oro

Departamento de Filología Española

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Tfno.: +0034 91 497 4090

correo: teodosio.fernandez@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y

Letras (UAM)

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Han colaborado en este volumen:

Departamento de Filología Española (UAM)

Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge, entre otras, en las siguientes bases de datos: SCOPUS, MLA Database, HLAS, Latindex, PIO-Periodical Content Index, ISOC, Dialnet, MIAR, ERIH, DICE, Sumaris CBUC, Ulrich's. Se encuentra evaluada en CIRC: A; MIAR difusión ICDS live 2016: 10.0; INRECH; SCImago Journal & Country Rank: H Index 3, SJR 0,1, Q4; RESH índice de impacto: 0.041; ERIH: A INT1; Carhus Plus+ 2014: C.