

Trinity University

## Digital Commons @ Trinity

---

Modern Languages and Literatures Faculty  
Research

Modern Languages and Literatures Department

---

1981

### *La Numancia Como Auto Secular*

Matthew D. Stroud

Trinity University, [mstroud@trinity.edu](mailto:mstroud@trinity.edu)

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.trinity.edu/ml\\_l\\_faculty](https://digitalcommons.trinity.edu/ml_l_faculty)



Part of the [Modern Languages Commons](#)

---

#### Repository Citation

Stroud, M. D. (1981). *La numancia como auto secular*. In M. C. de Val (Ed.), *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I congreso internacional sobre Cervantes* (pp. 144-48). EDI-6.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact [jcostanz@trinity.edu](mailto:jcostanz@trinity.edu).

# LA NUMANCIA COMO AUTO SECULAR

por

MATTHEW D. STROUD

Trinity University

Si por «tragedia» en la *Numancia* entendemos la situación patética de la destrucción del pueblo numantino, no puede haber duda de que el drama es trágico, y que el patético pueblo numantino es el protagonista trágico. Hay también quien ve a Cipión como el protagonista, pero aun estos críticos están de acuerdo en que hay sufrimiento de parte de los numantinos<sup>2</sup>. Lo que no está de acuerdo con la idea de la obra como tragedia es el énfasis del drama en la resurrección del pueblo en los siglos que siguen a una catástrofe tan total<sup>3</sup>. Casaldüero, quien expresó por primera vez el tema de «caída-levantamiento» en el drama, ve también sentimientos cristianos en la vida (por medio de la fama) después de la muerte. Pero si lo que va a recibir la gente es una vida inmortal mejor que la presente, tenemos algo más que una tragedia simple; tenemos un drama de martirio: Mañach (p. 39) y Whitby (p. 210) hacen hincapié en que los numantinos buscan su propia muerte, ya que se hace obvio que no pueden salir de la situación invencibles y vivos. AVALLE-ARCE (p. 71) habla de la «apoteosis» de la trama, y todas estas indicaciones de lo que hacen mártires nos hace pensar un poco en lo que es el martirio como tema dramático.

El mártir, según Orígenes en su *Exhortación al martirio*, es una persona que quiere renunciar a la vida y que quiere sufrir hasta morir. El mártir está

<sup>1</sup> Véanse los siguientes artículos: JOAQUÍN CASALDUERO: «*La Numancia*», en *NRFH*, 2 (1948), 71-87; JORGE MAÑACH: «El sentido trágico de la "Numancia"», en *Nueva Revista Cubana*, 1 (1959), 21-40; RAYMOND R. MACCURDY: «The Numantia Plays of Cervantes and Rojas Zorrilla: The Shift from Collective to Personal Tragedy», en *Symposium*, 14 (1960), 100-20, y JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE: «Poesía, historia, imperialismo: *La Numancia*», en *Anuario de Letras* (México), 2 (1962), 55-75.

<sup>2</sup> FREDERICK A. DE ARMAS: «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», en *Neophil*, 58 (1974), 34-40. NICHOLAS C. KANELLOS, en su tesis *Cervantes and the "Comedia Nueva": A Survey of His Dramatic Theory and Practice* (Diss.: Texas, Austin, 1974), indica que Cipión es el protagonista trágico según las reglas aristotélicas, mientras que *Numancia* es el protagonista colectivo (pp. 11, 15-16).

<sup>3</sup> Véanse los artículos siguientes: CASALDUERO, MAÑACH, MACCURDY, AVALLE-ARCE y GUSTAVO CORREA: «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», en *HR*, 27 (1959), 280-302; WILLIAM WHITBY: «The Sacrifice Theme in Cervantes' "Numancia"», en *Hispania*, 45 (1962), 205-10, y EDWARD H. FRIEDMAN: «*La Numancia* within Structural Patterns of Sixteenth-Century Spanish Tragedy», en *Neophil*, 61 (1977), 74-89.

<sup>4</sup> Origen, *Prayer, Exhortation to Martyrdom*, tr. John J. O'Meara (Westminster, Maryland: Newman Press, 1954), pp. 153-68.

siempre consciente de lo que hace y de las consecuencias de sus acciones. No puede haber sorpresa para el mártir porque escoge su propia manera de vivir. Así que el sufrimiento de un mártir es un triunfo y una recompensa por su malestar. Orígenes hablaba de un mártir cristiano, pero a una persona se la puede martirizar por cualquier causa, sea divina o secular. Dramáticamente, el mártir secular tiene el mismo efecto sobre los espectadores que un mártir cristiano: causa admiración por el valor que muestra al buscar su propia destrucción por una causa trascendente.

Puesto que un martirio incluye sufrimiento como parte del espectáculo dramático, va a caer dentro de la mitad del universo dramático que Northrop Frye llama «tragedia». Pero tenemos que tener en cuenta que la tragedia, o presentación de cierto *pathos*, puede ir desde la ironía a la epifanía<sup>5</sup>. Así que un mártir puede morir por una causa falsa o inadecuada que nosotros podemos identificar como tal; o podemos sufrir con el mártir inseguros del resultado del drama, como en *El príncipe constante*, de Calderón; o puede elaborarse la trama con obvias indicaciones de lo que va a pasar sin que el espectador tenga oportunidad de interpretar mal lo que ve. Este drama que presenta un caso o ya conocido u obvio en su desarrollo lo llama Frye «auto». En este sentido, puede haber autos religiosos, «autos sacramentales», o autos seculares.

En general, un auto es un sermón dramatizado. Como en la comedia nueva, la acción es mucho más importante que los caracteres. Flecniakoska indica además que sin la acción un auto no sería más que un apólogo. Los caracteres pueden ser simbólicos o alegóricos; la intención es de iluminar una idea<sup>6</sup>. Aunque *La Numancia* obviamente no es un «auto sacramental» a lo Calderón, no es difícil ver en la obra ciertas características del auto en general. Casaldueiro (p. 85) habla de la «cristalización» de la tragedia; Avalle-Arce (pp. 58-59) pone énfasis en el propósito del drama como una *Laus Hispaniae*, y luego (p. 73) dice que «debemos buscar el sentido íntimo de *La Numancia* como expresión de un ideal de vida». Lo que yo propongo aquí es ver *La Numancia* de nuevo, en vista de la teoría del auto: la idea, el tema, el arte y la dramatización (Parker, p. 73); *anagnórisis* objetiva y ya conocida<sup>7</sup>; y caracteres simples.

*La Numancia* es la exposición de una historia ya conocida. No sólo procede de las crónicas de España, sino también presenta el resultado por medio de profecías y ritos a lo largo del drama. Puesto que el tema es histórico, la obra no se diferencia mucho del sexto libro de *La Eneida*, en el que Eneas ve en el infierno la gloria romana del porvenir<sup>8</sup>. El propósito de *La Eneida*, aparte

---

<sup>5</sup> NORTHROP FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957; rpt. 1973), pp. 163-239.

<sup>6</sup> JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA: *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)* (Montpellier: Paul Déhan, 1961), p. 313. Véase también el libro de A. A. PARKER: *The Allegorical Drama of Calderon: An Introduction to the Autos Sacramentales* (Oxford: Dolphin Book Co., 1943), pp. 60-79.

<sup>7</sup> FLECNIAKOSKA: *La formation*, pp. 405-6, y también de FLECNIAKOSKA: «Les conflits tragiques dans l'auto religieux précaldéronien», en *Le théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962), p. 115.

<sup>8</sup> VIRGILIO: *Opera*, ed. R. A. B. Mynors (Oxford: Clarendon Press, 1969; rpt. 1972), p. 252, VI, 792-95:

«Augustus Caesar, diui genus, aurea condet  
saecula qui rursus Latio regnata per arua  
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
proferet imperium...»

de cuestiones estéticas, fue una iluminación de la historia romana, indicando cuán grande iba a ser el imperio romano. Las palabras del Duero en *La Numancia* no se diferencian mucho de las de *La Eneida*:

«Será llamado, siendo suyo el mundo,  
el segundo Felipo sin segundo.  
Debajo de este imperio tan dichoso  
serían a una corona reducidos,  
por bien universal y a tu reposo,  
tus reinos hasta entonces divididos...»

(I, 511-16)<sup>9</sup>.

Esto supone la construcción de un imperio famoso, y la fama aquí es un concepto bastante importante. Aparte de la fama personificada en el drama de la que hablaremos luego, la fama aquí es lo que hace vivir la gente de Numancia después de la muerte. Aunque Cervantes escribió en un mundo cristiano, no veo la vida de ultratumba en *La Numancia* como necesariamente cristiana<sup>10</sup>. Una mención de Dios no hace una obra cristiana, y la idea de una vida inmortal por medio de la fama honrosa ya estaba en las letras peninsulares del siglo xv: Jorge Manrique la mencionó en sus *Coplas*. *La Numancia* es más bien una exposición nacionalista, un auto político si se quiere. El hado de que habla Mañach (y que para él transforma la obra en tragedia) es nada más que la presión de una historia política ya conocida.

Dentro de esta historia conocida tiene gran importancia el pueblo de Numancia, porque fue la acción del pueblo entero lo que dio ímpetu a la presión de la historia para los españoles. Por eso hay un consenso crítico que dice que el pueblo de Numancia es el verdadero protagonista del drama. La importancia de la colectividad disminuye la importancia de caracteres individuales, y en realidad éstos se hacen simbólicos o aun alegóricos. «Los caracteres que tienen más personalidad propia son en el mejor de los casos individualizaciones de temas abstractos: Marandro y Lira lo son del tema de amor, mientras Marandro y Leonicio encarnan el tema de la amistad<sup>11</sup>. Pero también los caracteres individuales pueden simbolizar entidades o conceptos históricos: Bariato es el ejemplo de la resolución total de la gente de Numancia; Teógenes es el líder político y *paterfamilias*; Marandro es el vigor español; Cipión es el poder extranjero<sup>12</sup>. Los caracteres carecen de otras dimensiones<sup>13</sup>. Y si los caracteres nombrados son simples, los que aparecen sin nombre son aún más característicos del *auto*. Los numantinos que hablan sin ser nombrados no pueden ser más que representantes del pueblo entero; la madre con su hijo no puede representar otra cosa que la maternidad; y aun el hermano de Lira aparece sin nombre representando solamente el amor fraternal. Los personajes dramáticos en total actúan más bien como títeres manejados por la historia.

La historia se revela por medio de dos grupos de situaciones de agnición: los discursos directos de los personajes alegóricos y la presentación de acciones que hacen verdadera la profecía y dan más énfasis a lo que ya sabemos.

<sup>9</sup> La edición de *La Numancia* usada en este estudio es la de Robert Marrast (Salamanca: Anaya, 1970).

<sup>10</sup> CORREA, pp. 287-90, y GEORGE SHIVERS: «La historicidad de *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra», en *Hispano*, 39 (1970), 7.

<sup>11</sup> CASALDUERO, p. 75; WHITBY, p. 209; KANELLOS, p. 13.

<sup>12</sup> CASALDUERO, p. 79; AVALLE-ARCE, p. 70; KANELLOS, p. 13.

<sup>13</sup> KANELLOS, p. 14.

En todas las jornadas, menos en la tercera, intervienen algunos caracteres alegóricos. En la primera jornada vemos a España, y al Duero que juntos presentan una exposición directa de la situación de Numancia y de España desde los comienzos hasta el futuro, que será la época de Felipe II. España comienza con un apóstrofe al cielo, que Casaldüero menciona como influencia cristiana (páginas 85-86). Expone la historia de las ocupaciones militares de la tierra española, incluyendo el peligro que Numancia corre en ese momento. Luego llama al Duero para terminar la historia. El Duero comienza donde terminó España, con la destrucción de Numancia, pero ya como profecía, y continúa diciendo que habrá consolación porque un día España será tan temida como Roma en la época de la batalla de Numancia. Este par de oraciones es una *anagnórisis* de lo que va a pasar y es el hado de que habla Mañach. El hado aquí, como dijimos, es la fuerza de la historia conocida y esta *anagnórisis* apoya nuestro conocimiento histórico<sup>14</sup>. También tenemos aquí un elemento revelador en los ropajes de los caracteres. España entra, no como una mujer vencida, sino coronada de torres y con un castillo en la mano. El Duero entra con tres muchachos que significan «tres riachuelos que entran en Duero junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia» (I, 440 acotación). Con el espectáculo tenemos otro medio de reconocimiento de la historia. Los caracteres del drama pierden aún más fuerza porque estas *anagnórisis* nos quitan toda duda de lo que va a pasar. Y se insiste en la verdad de las profecías en la última octava, cuando dice España:

«... imagino que no hay parte  
de engaño en estas profecías.»

(I, 531-32.)

El propósito de la *anagnórisis* histórica no es solamente de decirnos la verdad, sino insistir en que es precisamente la verdad.

En la segunda jornada tenemos otro tipo de *anagnórisis* directa: la de acción por medio de los ritos de Marquino. Marquino entra vestido de negro, con cabellera negra, pies descalzos y una lanza barnizada de negro. El resultado de sus ritos es de dar vida a un cadáver, así que lo que dice el cuerpo tendrá la autoridad del otro mundo. Con acompañamiento de cohetes y ruido, todo escenificado para impresionar al auditorio, el cuerpo dice esencialmente lo mismo que el conjunto España-Duero en la primera jornada: habla de la presente destrucción de Numancia, la consolación, y la vida futura de Numancia por medio de la fama. Otra vez tenemos un carácter alegórico que nos profetiza la acción del drama, pero esta vez con más espectáculo visual. El colmo del espectáculo de esta jornada viene con el suicidio de Marquino como prefiguración de la muerte de toda la gente de Numancia; la profecía fue tan grande que Marquino prefirió suicidarse antes de morir en el gran suicidio colectivo.

La tercera jornada nos presenta la decadencia de los núcleos de amor: Marandro-Leoncio, Marandro-Lira, la madre y su hijo. Pero no tenemos aquí grandes escenas de *anagnórisis* como en las otras jornadas. Es en la cuarta jornada donde vemos la verificación de las profecías anteriores, primero con la muerte de Leoncio (el amor al amigo), el regalo del pan cubierto con la sangre

<sup>14</sup> MAÑACH, pp. 34-35; FRIEDMAN, p. 82; KARL-LUDWIG SELIG: «La Numancia: A Reconsideration of the Duero Speech» en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (Madrid: Castalia, 1971) pp. 681, 685.

de Marandro<sup>15</sup>, la muerte del hermano de Lira (el amor fraternal) y la búsqueda de la muerte de parte de Lira<sup>16</sup>. Entonces, para dar más énfasis a la acción teatral, tenemos otra vez la presentación de figuras alegóricas, Guerra, Enfermedad y Hambre. Casaldueiro dice que estas personificaciones dan al drama «un aire estatuario» (p. 82), eso es, representan visualmente la temática de la acción, que es también un recurso de los autos. Mañach (p. 35) hace hincapié en que estas figuras son las ejecutoras del destino, pero no nos dan nuevas informaciones: hemos sabido todo lo que dicen desde la primera jornada. La Guerra, con una lanza; la Enfermedad, con una muleta, una máscara y una cabeza rodeada de paños, y el Hambre, con una máscara descolorida, no tienen aquí un papel de dar información, sino de repetir de nuevo los datos ya prefigurados: desde la destrucción de Numancia, el valor español tendrá un futuro glorioso bajo Fernando el Católico, Carlos V y Felipe II (IV, 1996-99), pero que por ahora no hay esperanza para Numancia: todo se reducirá a cenizas (IV, 2024-31). Las figuras alegóricas se van y vemos de nuevo la acción dramática: la muerte de los demás habitantes de Numancia, incluso el niño Bariato, que se arroja de una torre simbolizando la caída de Numancia. Con el fin de la acción, como dice la acotación, «Suena una trompeta, y sale la Fama». El drama termina con la personificación de la Fama, que va a ser quien consiga la inmortalidad para Numancia; sus hazañas van a ser proclamadas por todo el mundo. Habla de la presente miseria de Numancia, pero también pide que se dé «feliz remate a nuestra historia» (IV, 2448). Puesto que se nos ha indicado tantas veces cómo España va a levantarse desde la esclavitud hasta el dominio del mundo, no hay otro final para el caso según el punto de vista de la fama y la gloria futuras de Numancia y España.

Friedman habla de la estructura temática en muchos niveles y de los recursos dramáticos ya indicados: abstracción de ideas y su representación formal; la familiaridad del espectador con los sucesos históricos del drama (p. 87). Tenemos caracteres completamente alegóricos cuyos vestidos indican sus propósitos tanto como sus palabras para añadir el elemento visual al efecto de las profecías que dicen. Finalmente tenemos los rituales, de puro carácter simbólico y visual. Este énfasis en la abstracción y lo visual no es para informarnos; es para dramatizar un caso conocido por el espectador y limitado por el «hado» de lo que ya sabemos históricamente. Estos propósitos no se diferencian mucho de los de los autos sacramentales; tampoco se diferencian mucho los tipos de caracteres —abstractos o alegóricos— de los caracteres de los autos. Y aun el argumento es de martirio, frecuente sujeto de los autos, en que el pueblo numantino se martiriza políticamente por sus ideales. Puesto que un auto es un apólogo dramatizado, no dudo que podemos clasificar *La Numancia* como apólogo dramatizado histórico-político: un auto secular<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> WHITBY, p. 209, indica que el regalo del pan cubierto con la sangre de Marandro simboliza también la resignación de parte de Lira ante la voluntad sacrificial de Marandro.

<sup>16</sup> FRIEDMAN, p. 82, y A. A. PARKER: «Prediction and its Dramatic Function in 'El mayor monstruo los celos'», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to E. M. Wilson*, ed. R. O. Jones (Londres: Tamesis, 1973), p. 176, notan que el uso de la profecía precluye otro fin de la acción que el profetizado.

<sup>17</sup> FLEČNIAKOSKA: «Les conflits», p. 117.