
FAUSTA ANTONUCCI LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DEL TEATRO CERVANTINO DE LA “PRIMERA ÉPOCA”: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

Università degli Studi Roma Tre

Resumen

El artículo analiza la estructura dramática de *El trato de Argel*, comparándola con la de *La Numancia* y de *La conquista de Jerusalén*. La segmentación en cuadros —con los problemas que conlleva—, la configuración de los mismos, la relación entre la métrica y las unidades dramáticas, el tratamiento del espacio, la construcción de la intriga: el estudio de todos estos elementos muestra el desarrollo de la técnica dramática cervantina, así como refuerza la hipótesis de atribución de *La conquista de Jerusalén*.

palabras clave: Cervantes, teatro, estructura dramática, métrica, atribuciones

Abstract

The Dramatic Structure of the First Period of Cervantes' Theater: An Analysis

This article studies the dramatic structure of *El trato de Argel*, comparing it with that of *La Numancia* and *La conquista de Jerusalén*. Through the play's segmental analysis and the problems it entails, we examine the configuration of the scenic changes (cuadros), the relationship between metrical forms and dramatic unities, the construction of dramatic space, the plot, and its structure. All these items show the evolution of Cervantes' dramatic technique, as well as reinforce the attribution to Cervantes of *La conquista de Jerusalén*.

keywords: Cervantes, theatre, dramatic structure, verse, attributions

I. Premisas metodológicas

Todos los estudios sobre el teatro de Cervantes, aunque difieran en las hipótesis de cronología de las obras, convienen en deslindar dos periodos en la producción dramática del autor del *Quijote*: uno, temprano, concentrado entre 1581 y 1585, en el que Cervantes compuso obras que se representaron, según afirma él mismo, con cierto éxito; otro, más tardío, en el que los resultados de sus esfuerzos al parecer no lograron llegar a los tablados, por lo que el escritor decidió publicarlos en volumen en 1615 con el título *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. Al grupo de comedias tempranas, que hasta 1992 solo comprendía *La Numancia* y *El trato de Argel*, vino a sumarse después de la fecha mencionada *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, gracias a la propuesta de atribución de Stefano Arata (1992). A los muchos y fundados argumentos con los que Arata apoyó su propuesta han venido añadiéndose en tiempos recientes otros, de índole diversa, pero todos coincidentes en la defensa de la autoría cervantina de esta comedia (Brioso 2009; Baras Escolá 2010; Kahn 2010; Rodríguez López-Vázquez 2011; Castillo 2012; Cerezo Soler 2013; Antonucci 2014). El último de los trabajos citados propone un análisis comparado de la estructura dramática de *La conquista de Jerusalén* y de *La Numancia* —obra más o menos contemporánea que comparte con la *Jerusalén* el tema del cerco de una ciudad— mostrando las coincidencias entre las dos piezas.

El objetivo que me propongo hoy es el de ampliar la comparación a partir de un análisis de la estructura dramática de *El trato de Argel*, que según todos los críticos fue la primera obra teatral compuesta por Cervantes a la vuelta del cautiverio. Esto permitirá captar constantes y cambios en la técnica dramática de un autor entusiasta por el teatro, que en esta primera fase de su producción experimenta diversas modalidades de imbricación entre evocación histórica y ficción poética, y diversas técnicas de construcción del cuadro: entendiendo por cuadro una “acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”, delimitada por un momento de tablado vacío que coincide con “una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción” y, aunque no necesariamente, con un cambio de estrofa (Ruano 1994: 291-2)¹.

¹ Al contrario de Ruano, Vitse (1988, 2007, 2010) defiende que el criterio prioritario para la segmentación debe ser el métrico, y que, por lo tanto, los momentos de tablado vacío acompañados de una discontinuidad espacial y/o temporal, si no vienen acompañados también de un cambio estrófico, no deben considerarse como deslindes importantes de cara a la segmentación. Las aportaciones de Vitse tienen el mérito indiscutible de haber llamado la atención sobre la importancia primaria de la polimetría en la configuración de la obra teatral áurea: un principio metodológico que tengo muy en cuenta en mi análisis y que conduce a resultados de gran interés. Sin embargo, ante las

2. *El trato de Argel*

El trato de Argel (así en los manuscritos que nos han transmitido el texto, aunque algunos críticos como Canavaggio hablan siempre de *Los tratos de Argel*) se estructura en cuatro jornadas². La primera jornada es la única que se reparte en dos cuadros de extensión casi igual, aislados recíprocamente tanto en cuanto a los personajes que los protagonizan como en cuanto a las circunstancias temporales y espaciales probables y a la métrica³. El primero (vv. 1-332, redondillas y octavas) nos muestra al cautivo Aurelio sometido al acoso amoroso de su ama Zahara; el segundo (vv. 333-462, tercetos y redondillas) nos muestra a dos cautivos, Leonardo y Sayavedra, discutiendo sobre las diversas estrategias para sobrevivir a los males del cautiverio, una de las cuales podría ser precisamente, según mantiene Leonardo, acceder a los requerimientos amorosos de las moras (lo que crea un remite evidente a la situación de Aurelio en el primer cuadro). La llegada de un tercer cautivo introduce finalmente el relato pormenorizado del martirio de un sacerdote valenciano: situación esta que nos muestra, así como el castigo que en la cuarta jornada el rey de Argel manda infligir a un cautivo que ha intentado la fuga, la crueldad de los moros para con los cristianos. La bipartición de la primera jornada manifiesta el doble hilo temático de la intriga: por un lado, la historia amorosa de los cautivos cristianos Aurelio y Silvia, acosados respectivamente por sus amos Zahara e Yzuf (la llamaremos la intriga A); por otro, los sufrimientos y vicisitudes de los demás cautivos (la llamaremos la intriga B).

En el resto de la comedia estos dos hilos temáticos se distribuyen de forma menos regular pero, a la vez, se nota el esfuerzo creciente del dramaturgo por trenzarlos. La intriga A se expande, pues –además de la pasión de Zahara por Aurelio (que llamaremos núcleo A1)– dramatiza la pasión simétrica de su esposo Yzuf

dificultades que plantea la aplicación de esta propuesta (dificultades evidentes entre otras cosas en los ajustes que Vitse (2007 y 2010) se ve obligado a hacer para precisar la jerarquía de unidades segmentales que articulan su método), creo que la segmentación en cuadros tiene la ventaja de ser más flexible y más vinculada a la realidad de la representación teatral tal como debió imaginarla el dramaturgo. Por otra parte, estudios recientes como el de Crivellari (2013) muestran que dramaturgos como Lope de Vega eran muy conscientes de la existencia de unidades internas al acto o jornada sustancialmente coincidentes con el cuadro.

2 Acerca de las dos versiones manuscritas de *El trato de Argel* y de las diferentes propuestas de reorganización interna, remito a Canavaggio (1977: 238-9). Sigo la edición de Florencio Sevilla que edita el Ms. de la BNE, el texto más completo, y que tiene sin embargo el defecto de una numeración de los versos que vuelve a empezar en cada acto.

3 “la première [pause] sépare les deux actions –individuelle et collective– qui constituent l’argument de l’acte I” (Canavaggio 1977: 243).

por la cautiva Silvia, esposa de Aurelio (que llamaremos núcleo A2)⁴. Así, cuatro de los cinco cuadros de la segunda jornada dramatizan la intriga A, alternando regularmente A1 (cuadros 3 y 5) y A2 (cuadros 1, 3 y 4), que confluyen, según puede observarse, en el cuadro central, el tercero. Este se abre en redondillas (vv. 317-492), mostrándonos a Yzuf que acompaña a su casa a Silvia, según le había aconsejado Aurelio en II:1, y, tras haberle expresado su amor con palabras corteses que Silvia finge no entender cumplidamente, la presenta a su esposa Zahara; se cierra en sueltos (vv. 493-594) con la confesión que Zahara hace a Silvia del amor que la consume por Aurelio, encargándose el cambio estrófico de marcar el deslinde entre las dos subintrigas. El segundo cuadro (vv. 101-316, redondillas) es el único que en esta jornada dramatiza la intriga B, con la venta y la separación de una familia cristiana raptada por los piratas berberiscos. La continuidad de las redondillas con el cuadro siguiente (el ya mencionado que se abre con la llegada de Silvia a casa de Yzuf), caso único en la comedia, creo que puede interpretarse como recurso para subrayar la relación de las dos intrigas, A y B. De hecho, tal como los componentes de la familia cristiana han sido vendidos y comprados y se van llorando⁵, así Silvia viene llorosa por haber sido comprada por Yzuf, que se lo recuerda en la apertura del cuadro: “Dejad, Silvia, el llanto agora; / poned tregua al ansia brava, / que no os compré para esclava, / sino para ser señora” (vv. 317-20)⁶.

También en la tercera jornada solo un cuadro se dedica enteramente a dramatizar la intriga B, el primero (vv. 1-90, sueltos), en el que un cautivo llamado Pedro Álvarez revela a su compañero su proyecto de fuga. El resto de la jornada, que puede dividirse en otros dos cuadros, dramatiza la intriga A, aunque se introduce en el interior del tercer cuadro un momento en el que personajes de la intriga B como Francisco y Juan, los dos muchachos de la familia vendida en II:2, interactúan con Aurelio. Es esta otra forma de mostrarnos el nexo ineludible entre los dos bloques de personajes, unidos por el problema común del cautiverio. Ante esta necesidad dramática, es interesante notar cómo pasa en segundo plano una definición precisa del espacio en el que se desarrolla la acción. De hecho, los

4 Se trata de lo que Canavaggio (1977: 207) llama “*première combinaison*” (la que protagonizan Aurelio, Zahara y Fátima) y “*combinaison symétrique que dessinent Silvia et Yzuf*”. Sobre los antecedentes literarios de estos dos núcleos de intriga, lo que llamo en conjunto intriga A, son fundamentales las consideraciones del mismo Canavaggio (1977: 65-70).

5 “Estos rapaces cristianos, / al principio muchos lloros, / luego se hacen moros / mejor que los más ancianos” (vv. 313-316), es el comentario del pregonero.

6 “A la détresse de Silvia, arrachée par les pirates à l’affection des siens, fait écho le déchirement d’une famille dispersée au hasard des enchères” (Canavaggio 1977: 215).

datos que el texto nos proporciona al respecto son contradictorios. Las primeras dos secuencias del cuadro, en sueltos (vv. 158-267) y octavas (vv. 268-91), es de suponer que se ambienten en la casa de Yzuf y Zahara, pues dramatizan un ulterior momento de acoso de la mora enamorada al cautivo, incierto entre los argumentos de Necesidad y Ocasión, que le persuaden a rendirse, y su fe y su amor por Silvia, que terminarán triunfando. Pero a continuación (v. 292, secuencia en redondillas) aparecen en escena primero Francisco, luego su hermano Juan. Parece lógico deducir que esta escena se ambienta en la calle, porque ninguno de los dos niños vive en casa de Yzuf; y cuando Francisco pregunta a Aurelio si ha visto a su hermano, Aurelio le contesta al poco “Vesle, Francisco, a do asomá” (v. 312). Una vez que se han marchado los dos niños, vuelve a aparecer Silvia (v. 386), reanudando con Aurelio el diálogo amoroso empezado en III:2 que culmina ahora en un abrazo recíproco. Una acción como esta debe de ambientarse en la casa, porque no parece verosímil que una cautiva salga a la calle y abrace allí a un hombre; tanto más en cuanto que a continuación se materializan Zahara e Yzuf dando rienda suelta a sus celos. Nada en el texto permite resolver la incertidumbre⁷; esta indefinición espacial prueba que lo prioritario no es tanto el espacio dramático donde se desarrolla la acción, sino la alternancia y la imbricación de los dos bloques de intriga.

La cuarta jornada presenta una construcción en parte análoga a la de la jornada anterior: una apertura que desarrolla la intriga B, y un cuadro final que mezcla elementos de la intriga B y de la intriga A. Esta vez a la intriga B se dedican dos cuadros, que enlazan con otros tantos cuadros anteriores. El primero (vv. 1-122, liras-sextinas) nos muestra el éxito feliz de la fuga del cautivo Pedro Álvarez de III:1, al mismo tiempo que dramatiza la captura por los moros de otro cautivo huido. El segundo cuadro (vv. 123-332, tercetos y sueltos) remite a I:2, gracias al recurso a la misma forma estrófica (los tercetos) y a la presencia de Sayavedra, que esta vez discute con otro cautivo, Pedro, quien está tentado de renegar para aliviar los males del cautiverio. El largo tercer cuadro –que, como apuntaba antes, aún intriga B e intriga A– nos muestra por un lado la reacción despiadada del rey de Argel ante el enésimo intento de fuga del cautivo capturado en IV:1, al que manda apalear (vv. 333-436, octavas); por otro, su generosidad ante Aurelio y Silvia, de quienes ordena la liberación, esperando un cuantioso rescate (vv. 437-

⁷ Las indicaciones del paso a un espacio interior, que acompañan la salida del tablado de Zahara (v. 267), de Aurelio y Silvia (v. 421) y finalmente de Yzuf y Zahara (v. 442), pueden indicar tanto que los personajes estaban en la calle y entran en casa, como que estaban en casa y entran en un espacio más íntimo de la misma, por ejemplo el “aposento” al que se retira Zahara en su primera salida (v. 265).

508, redondillas). Al final, se enteran todos los cautivos de la llegada de un navío de religiosos con los rescates (vv. 509-28, sultos), por lo que Aurelio y Silvia pueden compartir su feliz suerte personal con los compañeros de cautiverio (vv. 529-48, redondillas; vv. 549-88, octavas). La polimetría, como puede observarse, marca los momentos de inflexión en la acción, organizando el cuadro en un círculo perfecto, abierto y cerrado por las octavas, que dramatizan al comienzo la reacción airada del rey ante el intento de fuga del cautivo y, al final, la acción de gracias de los cautivos a la Virgen por haber sido rescatados. La construcción del cuadro, desde este punto de vista, es extremadamente cuidada, mientras que la definición del espacio es tanto o más vaga que en III:3, pues al comienzo la acción se desarrolla seguramente en el palacio del rey de Argel⁸, pero cuando el rey se va (v. 508), aunque Aurelio queda en escena, parecería más bien que la acción que sigue se desarrolla en la calle, pues entran en escena Francisco y otros tres esclavos con cadenas, dando gracias al cielo por la llegada del navío con el rescate.

Lo que puede deducirse de este análisis es que la ambientación espacial no reviste una importancia fundamental en ningún cuadro: aunque algunos espacios específicos, como la casa de Yzuf y Zahara, o el desierto camino a Orán donde huyen los dos cautivos, están claramente indicados por las palabras de los personajes, otros no, porque al dramaturgo no le interesa demasiado ni caracterizarlos, ni deslindarlos con precisión. Más exactamente, es la alternancia dentro-fuera, casa/palacio-calle, que carece de relevancia semántica, pues tanto la casa o el palacio como la calle son espacios de cautiverio, espacios en los que los cristianos están sujetos al terrible “trato” de sus carceleros⁹. Lo que verdaderamente le importa al dramaturgo es imbricar las dos intrigas: la individual amorosa protagonizada por Yzuf, Zahara, Aurelio y Silvia, y la colectiva protagonizada por personajes-comparsa que encarnan algunas de las vivencias más significativas del cautiverio. No es una operación fácil, porque la intriga B, con la variedad de sus situaciones, el carácter al menos teóricamente histórico-factual de las mismas, la numerosidad de los personajes y su escasa individualidad, es profundamente disconforme con respecto a la intriga A, con su cuadrilátero amoroso de origen novelesco y sus per-

⁸ El rey está concediendo audiencia (“Mirad si viene alguno a querrellarse”, v. 367), y cuando pregunta a Yzuf por sus cautivos, el moro le contesta que están “Allí fuera” (v. 373); esta indicación se repite más adelante (v. 430), antes del ingreso al tablado de Aurelio.

⁹ “L’action de *Los Tratos de Argel* s’inscrit sans difficulté dans un espace neutre, pratiquement réduit au seul plateau. Ainsi circonscrit, cet espace est censé figurer soit un intérieur, soit une rue ou un carrefour, les changements de décor étant simplement signifiés par les entrées et les sorties des personnages” (Canavaggio 1977: 312). En realidad, como hemos visto, a veces el espacio dramático se puede suponer que cambia aunque el personaje no sale nunca del tablado.

sonajes más perfilados a nivel individual. Con todo, como espero haber mostrado, Cervantes se esmera en tratar de lograr este objetivo con diversas estrategias.

Aunque, según prácticamente toda la crítica, se trate de un intento fallido (Canavaggio 1977: 232 n. 90), no es de ningún modo extemporáneo ni exclusivo de *El trato de Argel*. La misma estrategia de construcción dramática puede comprobarse tanto en *La Numancia* como en *La conquista de Jerusalén*. Aunque de forma no tan sistemática como la que propongo en estas páginas, tanto Arata (1992) como Brioso (2009: 90-96) ya han hecho hincapié en los numerosos parecidos que unen estas tres piezas. La propuesta de atribución de *La conquista de Jerusalén* y el debate acerca de su autoría han tenido, pues, no solo el mérito de enriquecer el corpus teatral cervantino, sino el de revolver las aguas de la crítica, arrancando *La Numancia* de la feliz singularidad en la que la mayoría de los estudiosos la coloca, e invitando a un estudio comparado y conjunto de las piezas del llamado “primer periodo” de la producción teatral cervantina.

3. *La Numancia y La conquista de Jerusalén*

Como *El trato de Argel*, *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* se articulan en cuatro jornadas; aunque el manuscrito único que nos ha transmitido esta última comedia la reparte en tres jornadas, es evidente, como demostró Arata (1992), que esta tripartición procede sencillamente de haber reunido en una sola las que eran originariamente las jornadas tres y cuatro, que es muy fácil volver a deslindar. No podré aquí, por falta de espacio, analizar la estructura de estas dos piezas tan detalladamente como acabo de hacerlo para *El trato de Argel*; remitiendo para ello a Antonucci (2014), me limitaré a subrayar los elementos de continuidad y, a la vez, los que señalan una novedad en la técnica dramática de estas dos piezas. Desde el punto de vista espacial, *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén* presentan una importante diferencia con respecto a *El trato de Argel*, pues el enfrentamiento entre sitiados y sitiadores se refleja en un dualismo de espacios dramáticos bien definido: la ciudad sitiada por un lado, el campamento de los que le han puesto cerco por otro. Este último espacio es permeable a todo tipo de intrusión de parte de los sitiados –incursiones, embajadas, correrías–, mientras que la ciudad se mantiene impermeable a los sitiadores hasta la conquista final, que se dramatiza en ambas piezas de forma muy parecida (Arata 1992:42), es decir, con relatos ticscópicos que dan cuenta del estrago realizado por los numantinos en sí mismos y en sus bienes (en *La Numancia*) y del éxito del asalto final a los muros de la ciudad santa (en *La conquista de Jerusalén*).

En este vaivén de espacios dramáticos enfrentados, Cervantes experimenta técnicas nuevas que no eran necesarias en *El trato de Argel*. Una es la utilización del nivel alto de la pared de fondo del tablado en *La Numancia*, para escenificar momentos clave de enfrentamiento verbal entre sitiados (en el corredor) y sitiadores (en el tablado), así como la embajada de Caravino en la tercera jornada y el discurso de Viriato al final de la cuarta¹⁰. Otra es el recurso al espacio itinerante (Rubiera 2005: 99-124): un personaje se mueve, cambiando el espacio dramático pero permaneciendo todo el tiempo en el tablado. Es la técnica que se utiliza en la cuarta jornada de *La conquista de Jerusalén* para construir la secuencia de la incursión de Clorinda y Argante al campamento cruzado.

A nivel de construcción de la intriga, ambas piezas manifiestan un parecido sustancial con *El trato de Argel* en cuanto dramatizan una doble acción: una de tema amoroso y centrada en personajes individualizados (seguiré llamándola por comodidad intriga A); otra centrada en problemáticas colectivas, ora del grupo de los sitiados, ora del grupo de los sitiadores (intriga B). En *La Numancia*, la intriga A es la que protagonizan los amigos Leoncio y Marandro y la novia de este Lira; en *La conquista de Jerusalén*, es la que protagonizan Erminia, Tancredo y Clorinda. En ambos casos, es imposible separar del todo las secuencias de acción relativas a la intriga A de las problemáticas y personajes que pertenecen a la intriga B; exactamente como en *El trato de Argel*, los personajes que protagonizan la intriga A comparten los problemas que afectan a la colectividad protagonista de la intriga B (representada sobre todo a través de personajes-comparsa). Lo que cambia en *La Numancia* y en *La conquista de Jerusalén* con respecto a *El trato de Argel* es la mayor cantidad y complejidad de las escenas¹¹ y cuadros que dramatizan la intriga B: complejidad que se refleja en el número de personajes que actúan en cada escena, en sus características, en la construcción dramática de los cuadros, en una intención espectacular más marcada.

En *El trato de Argel*, de hecho, frente a cinco cuadros que dramatizan la intriga

10 “Tout d’abord, si le plateau accueille, cette fois encore [par rapport aux *Tratos de Argel*], une pluralité de lieux, cette pluralité s’organise sous la forme d’une alternance entre le camp et l’enceinte de la ville. Par ailleurs, le va-et-vient qui en résulte n’est pas simplement indiqué par le dialogue et les déplacements des personnages; il est précisé par le moyen de la galerie [...]; Numance est donc constamment présente, tantôt comme lieu, tantôt comme horizon scénique” (Canavaggio 1977: 312). En cuanto a los nombres de los personajes de *La Numancia*, me atengo a los que edita Alfredo Baras Escolá, cuya edición sigo para las citas. No puedo dejar de observar, sin embargo, que el ms. de la Hispanic Society que Baras sigue en su edición lee Caravino (no Coravino).

11 Entiendo por ‘escena’ (de acuerdo con la praxis teatral italiana y francesa) cada segmento de acción marcado por la entrada o salida de un personaje. Se trata de las unidades que Marc Vitse (1998: 46) llama ‘escenas a la francesa’.

B, seis dramatizan la intriga A, y dos una mezcla de A y B; en *La Numancia*, al contrario, ni un solo cuadro puede decirse que dramatiza exclusivamente la intriga A, y en *La conquista de Jerusalén* solo el tercer cuadro de la segunda jornada se dedica a relatar la historia del amor frustrado de Erminia por Tancredo, sin mezclarla con elementos importantes de la intriga B. En los cuadros que en *El trato de Argel* dramatizan la intriga B, la mayoría (cuatro de cinco) se construyen a base de parejas de personajes: Sayavedra y Leonardo, los dos cautivos, Sayavedra y Pedro, eventualmente con personajes que se añaden en un segundo momento como Sebastián en I:2, o comparsas como los morillos que escarnecen a los cautivos (III:1) o los que capturan al que se ha fugado (IV: 1). Esta tendencia a la construcción por parejas de personajes se observa también en *La Numancia* (España y el Duero, Leoncio y Marandro, los dos numantinos anónimos, Variato y Servio) y en *La conquista de Jerusalén* (los dos cautivos Teodoro y Anselmo, Tancredo y Boemundo, los dos soldados cruzados Charles y Fabricio), pero se trata esta vez, mayoritariamente, de escenas, no de cuadros autónomos. Escenas que forman parte de cuadros cuya construcción es más compleja que en *El trato de Argel* y que amplían por lo mismo la nómina de personajes en escena, con una atención al componente espectacular y al movimiento dramático que en *El trato de Argel* era apenas esbozada¹².

Veamos algunos ejemplos especialmente significativos de lo que acabo de afirmar. En la segunda jornada de *La Numancia*, el segundo cuadro se compone de un marco en redondillas que dramatiza el diálogo entre los dos amigos Leoncio y Marandro, y de dos secuencias engastadas de gran impacto espectacular, la primera en tercetos (vv. 789-906), la segunda en tercetos y octavas (vv. 939-60 y 961-1088), que dramatizan un sacrificio propiciatorio y el conjuro del hechicero Marquino. En estas secuencias, Leoncio y Marandro no actúan, sino que se limitan a observar “a un lado”, según indica explícitamente la acotación (v. 938), configurándose así las secuencias engastadas como una especie de teatro en el teatro del que Leoncio y Marandro son espectadores (Maestro 2003: 761-62). Una construcción muy parecida es la que se observa en el primer cuadro de la tercera jornada de *La conquista de Jerusalén*: el marco lo forma el diálogo en suel-

12 Puede ser un producto de esta diferencia en la forma de enlazar la acción de las dos intrigas, el enjuiciamiento negativo que ha sufrido sobre todo la intriga B en los diversos análisis críticos de *El trato de Argel*, por su aspecto episódico y la variedad de sus protagonistas. Ruffinatto (1971: 33), por ejemplo, llama “tema” la que yo llamo intriga A y “episodi” las secuencias de la que llamo intriga B; el mismo Canavaggio, que por otra parte capta perfectamente la compleja construcción de *Los tratos de Argel*, habla de “un noeud d’actions privilégiées [la intriga A], sur lesquelles vont s’articuler, au fur et à mesure des séquences, des actions engendrées par des situations épisodiques avec lesquelles les quatre protagonistes n’ont, en principe, aucun rapport” (1977: 207-8).

tos entre Charles y Fabricio, dos soldados cruzados que se preparan a asistir a la audiencia que Godofre de Bullón concede a los embajadores del Soldán de Egipto y del rey de Jerusalén (vv. 1328-439); al final, los mismos soldados comentan lo que han escuchado (vv. 1648-64). La secuencia engastada es la escena de la embajada: multitudinaria (prevé seis actores en el tablado “*y todos los demás que pudieren salir*”), de gran impacto retórico, espectacular y en octavas, metro épico por excelencia (vv. 1440-647). Aunque en *La Numancia* se indica explícitamente que Marandro y Leoncio se quedan a un lado del tablado, mientras que en *La conquista de Jerusalén* se indica al contrario que Charles y Fabricio salen y vuelven a aparecer después del cierre de la escena de la embajada, el parecido en la construcción es –creo– innegable¹³.

Otra técnica de construcción dramática que se observa en ambas obras es la utilización de momentos de tablado vacío, no para marcar el final del cuadro, sino para dinamizar la acción, dando cuenta de la rapidez del movimiento de los personajes. En la cuarta jornada de *La Numancia*, después de una escena protagonizada por personajes alegóricos sobre la que volveré pronto, aparece el jefe numantino Teógenes, que cruza el escenario llevando a morir a su mujer e hijos (vv. 2068-115, octavas). Cuando este grupo sale, cruzan el escenario, huyendo, dos muchachos (vv. 2116-39, redondillas). A su salida, vuelve a aparecer en el escenario Teógenes con las manos ensangrentadas y llorando la “sangre de mis entrañas derramada” (vv. 2140-83, octavas). Una construcción parecida es la que se observa en el primer cuadro de la cuarta jornada de *La conquista de Jerusalén*: una serie de momentos de tablado vacío (vv. 2231, 2241, 2256, 2272) da cuenta de la alternancia entre las acciones de Clorinda y Argante, que han bajado al campamento de los cruzados para quemar sus máquinas bélicas, y las de los cruzados que, al tocar la alarma, salen para apagar el fuego.

Otra configuración que se observa tanto en *La Numancia* como en *La conquista de Jerusalén* es la que podríamos llamar construcción en díptico: dos secuencias (veremos que no pueden considerarse cuadros independientes) separadas por un momento de tablado vacío y por un cambio total de personajes, pero unidas por una inequívoca continuidad temática y cronológico-espacial, porque la primera prepara y comenta lo que se dramatizará en la segunda. En la tercera jornada de *La Numancia*, vemos a dos anónimos numantinos que, en octavas (vv. 1632-87), hablan del hambre que aqueja ya a todos los habitantes; a continuación se pasa a las redondillas (vv. 1688-731) y sale al tablado una madre con sus hijos ham-

13 Y aconseja considerar como un cuadro único marco y secuencia engastada de *La conquista de Jerusalén*, no obstante los momentos de tablado vacío, dada la total continuidad espacio-temporal y temática. Ver al respecto Antonucci (2014).

brientos, personificación de lo comentado poco antes¹⁴. En la primera jornada de *La conquista de Jerusalén*, dos cautivos comentan la situación general de la colectividad cristiana de Jerusalén, aquejada por la persecución desencadenada por el rey Aladino (vv. 312-395, liras-sextinas). A continuación, otra secuencia (vv. 396-651, octavas y redondillas) muestra en escena, con la aparición del mismo Aladino y de su adivino Marsenio, lo que antes solo se había relatado: la furia de Aladino contra los cristianos, que pronto se verá mitigada por la intervención de Solinda. Huelga decir que, si se considera el cuadro como unidad de acción dramática que se desarrolla en un *continuum* espacio-temporal, en ambos casos, a pesar del momento de tablado vacío que separa las dos secuencias y del cambio de personajes, habrá que considerarlas como un cuadro único aunque bipartito.

Una vinculación parecida es la que une, en ambas piezas, las escenas alegóricas de las jornadas primera y cuarta con las escenas colectivas que las preceden y siguen. Los personajes alegóricos (a diferencia de lo que sucedía en *El trato de Argel*, donde representaban un dilema interno propio al personaje de Aurelio) son ahora “abstracciones de algo que ocurre en la escena, casi a la manera del coro antiguo. [...] exteriorizan una situación general de toda la población, que sería imposible representar globalmente en la escena, y la representan de manera dialéctica, a través de un diálogo entre ellas” (Arata 1992: 42). En *La conquista de Jerusalén*, el dramaturgo abre y cierra la comedia, de forma perfectamente circular, con esta alianza de escenas alegóricas y escenas multitudinarias, sirviéndose de la métrica para subrayar el nexo que las une. La primera jornada se abre con una secuencia en octavas protagonizada por los personajes de Jerusalén, Esperanza y Trabajo, que anuncian la llegada de los cruzados y la liberación de la ciudad, a la que sigue una secuencia en tercetos que dramatiza la efectiva llegada del ejército cruzado y su asentamiento debajo de la muralla; conjunto este que, a pesar del momento de tablado vacío que separa la escena alegórica de la colectiva, se configura como cuadro único por la total continuidad temática y cronológico-espacial. Asimismo, el cuadro final de la que fue la cuarta jornada se compone de una secuencia alegórica en tercetos, protagonizada por Jerusalén, Esperanza, Trabajo y Contento, que describe en ticoscopia la batalla final por la toma de la ciudad (vv. 2398-577),

14 En la versión del manuscrito Sancho Rayón los dos numantinos no vuelven a hablar después de la salida del escenario de la mujer hambrienta con sus hijos, por lo que se supone que deben de haber salido en coincidencia con la entrada al tablado de este nuevo grupo de personajes. En cambio, en el manuscrito de la BNE, tras la salida de la familia hambrienta, los dos numantinos vuelven a hablar por pocos versos reanudando las octavas (con lo cual, podemos suponer que han quedado en el tablado mientras pasan la mujer y sus hijos). Baras Escolá, cuya edición sigo para las citas, a pesar de escoger como texto base el manuscrito Sancho Rayón, edita estas octavas finales (vv. 1732-39), cuya presencia cambia por completo la configuración de esta secuencia de texto.

y se engasta entre dos secuencias protagonizadas por los cruzados, la primera en octavas (vv. 2350-97), la segunda y final también en tercetos (vv. 2577-636), que representan respectivamente la preparación al ataque y la acción de gracias que sigue la victoria.

En *La Numancia*, de forma muy parecida, la escena alegórica protagonizada en la primera jornada por España y el Duero (vv. 353-536) comenta las consecuencias probables de lo que se ha dramatizado en la escena anterior, es decir, la decisión de Escipión de rendir a los numantinos por hambre, rechazando sus ofertas de paz. Aquí también, un momento de tablado vacío y un cambio total de personajes separan las dos escenas, pero el dramaturgo las enlaza a través de la métrica, pues toda la jornada se desarrolla en octavas¹⁵. Algo parecido sucede en la cuarta jornada: aquí, la escena alegórica en octavas en la que Hambre, Guerra y Enfermedad comentan lo que está sucediendo en Numancia (vv. 1976-2067), a pesar de estar enmarcada entre dos momentos de tablado vacío con cambio total de personajes, de hecho forma parte de un amplio cuadro único dedicado a mostrar la catástrofe final de los numantinos, y se vincula a la escena anterior y a la posterior gracias al tema (los efectos del hambre) y a la métrica, pues forma parte de un bloque dramático en octavas que empieza en el v. 1936 y termina en el v. 2183, con una breve secuencia engastada en redondillas de la que ya hemos hablado antes.

4. Breves conclusiones

Un análisis como el que he esbozado en estas páginas creo que refuerza la propuesta de atribución a Cervantes de *La conquista de Jerusalén*, al mostrar los parecidos estructurales con *La Numancia*. La comparación de estas dos piezas con *El trato de Argel* permite además observar continuidades y cambios en el arte dramático cervantino durante esta primera fase de su producción teatral: por un lado, se mantiene una construcción de la intriga basada en dos acciones, una de tema amoroso y otra centrada en problemáticas históricas y colectivas; por otro, estas dos acciones se imbrican mucho mejor en *La Numancia* y en *La conquista*

15 Sin necesidad de acudir a la segmentación, Canavaggio (1977: 211) capta perfectamente la continuidad entre las dos secuencias: "La harangue qu'il [Scipion] adresse à ses troupes, le discours qu'il réserve aux ambassadeurs ennemis dessinent les deux axes de l'espace imaginaire. Cet agencement n'est pas pour autant celui d'un système clos. Il intègre en effet au lieu de référence privilégié (le camp des assiégés), d'une part, certains lieux réels contigus [...], d'autre part, un lieu mythique: l'Espagne, appréhendée dans son devenir, à travers le dialogue qu'elle noue avec le Duero et ses affluents".

de *Jerusalén* que en *El trato de Argel*. La técnica dramática evoluciona, desde la yuxtaposición de cuadros breves y con pocas escenas (y pocos personajes) que caracteriza *El trato de Argel*, a la creación de cuadros más amplios y con un mayor número de escenas que caracteriza *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén*. La tendencia a la construcción de bloques de acción que parecen cuadros (por enmarcarse entre dos momentos de tablado vacío y presentar un cambio total de personajes) pero que de hecho no pueden considerarse como tales por la total continuidad cronológica y temática con las escenas anteriores y posteriores, señala el esfuerzo cervantino por desprenderse de la fragmentación que caracterizaba todavía *El trato de Argel*. En este esfuerzo, la continuidad métrica desempeña un papel fundamental; un papel que ya apuntaba en *El trato de Argel* (la continuidad de las redondillas que unía II: 2 y II: 3) y que prefigura en parte el que tendrá en obras como *El gallardo español*, donde sistemáticamente el deslinde de cuadro (ahí ‘cuadro’ en todo el sentido del término, pues el tablado vacío va acompañado de un cambio de espacio y de situación dramática) no coincide con un cambio de forma métrica. Configuración esta que se merecería un estudio detallado pero que, desde ya, sugiero que pueda deberse al esfuerzo de Cervantes por enlazar al menos auditivamente los numerosos cuadros que componen la pieza, huyendo de la fragmentación que caracterizaba su primera prueba teatral.

Algunos datos numéricos reforzarán, creo, lo que acabo de resumir. En *El trato de Argel*, los cuadros con más de dos escenas son solo cuatro sobre un total de trece (por tanto, el 30,76%). En *La Numancia*, de acuerdo con las consideraciones que he expuesto a lo largo del análisis, el número de cuadros se reduce notablemente y, al mismo tiempo, aumenta el número de escenas que los componen y, por tanto, la proporción se invierte: de los nueve cuadros que pueden detectarse en la pieza, seis se componen de más de dos escenas (66,66%). De los diez cuadros en los que, según los mismos criterios, puede segmentarse *La conquista de Jerusalén*, siete se componen de más de dos escenas (70%). Estos porcentajes aumentarán ulteriormente en las comedias del segundo periodo: baste pensar que en *El gallardo español* los cuadros con más de dos escenas son dieciséis sobre diecinueve (84,21%) y en *Los baños de Argel* doce sobre quince (80%). Pero esto ya es materia de otra investigación, que debería tomar en consideración todas las piezas del así llamado segundo periodo del teatro de Cervantes para estudiar a fondo su estructura y precisar, más allá de las rápidas aproximaciones que acabo de sugerir, semejanzas y diferencias con las obras que pertenecen al periodo inicial.

Bibliografía citada

- ANTONUCCI, FAUSTA (2014), “La estructura dramática de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*: un análisis comparado con *La Numancia*”, «*Deste artife*». *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón; Daniela Capra; con la colaboración de Maria Consolata Pangallo; Iole Scamuzzi. Alessandria, Edizioni dell’Orso: 97-108.
- ARATA, STEFANO (1992), “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54: 9-112. Ahora en Stefano Arata (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci; Laura Arata; María del Valle Ojeda. Pisa, ETS: 31-126.
- BARAS ESCOLÁ, ALFREDO, ed. (2009), Miguel de Cervantes, *La Numancia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BARAS ESCOLÁ, ALFREDO (2010), “Los textos de Cervantes. Teatro”, *Anales cervantinos*, 42: 73-88.
- BRIOSO SANTOS, HÉCTOR (2009), “Introducción” a Miguel de Cervantes (atribuida), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra: 11-114.
- CANAVAGGIO, JEAN (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CASTILLO, MOISÉS R. (2012), “Espacios de ambigüedad en el teatro cervantino: *La conquista de Jerusalén* y los dramas de cautiverio”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 32, 2: 123-142.
- CEREZO SOLER, JUAN (2013), “*La conquista de Jerusalén* y la literatura de Cervantes. Nuevas semejanzas que respaldan su autoría”, “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. Carlos Mata Induráin; Adrián J. Sáez; Ana Zúñiga Lacruz. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra: 79-93. [07/09/2014] <http://dspace.unav.es/dspace/bits-tream/10171/29457/1/JISO2012_06_Cerezo.pdf>
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El trato de Argel*, ed. Florencio Sevilla, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [07/09/2014] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-trato-de-argel--0/html/ff31c10c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>>
- CERVANTES, MIGUEL DE (2009), *La Numancia*, ed. Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CERVANTES, MIGUEL DE (atribuida) (2009), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Brioso Santos. Madrid, Cátedra.
- CRIVELLARI, DANIELE (2013), *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger.
- KAHN, AARON M. (2010), “Towards a theory of attribution: Is *La conquista de Jerusalén*

- by Miguel de Cervantes?”, *Journal of European Studies*, 40/2: 99-128.
- MAESTRO, JESÚS G. (2003), “Cervantes”, *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo. Madrid, Gredos: 757-82.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ VÁZQUEZ, ALFREDO (2011), “La *Jerusalén* de Cervantes: nuevas pruebas de su autoría”, *Artifara*, 11 [07/09/2014] <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/10>>
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ MARÍA (1994), “La escenificación de la Comedia”, José María Ruano de la Haza; J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia: 247-607.
- RUBIERA, JAVIER (2005), *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- RUFFINATTO, ALDO (1971), *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Torino, Giappichelli.
- VITSE, MARC (1998), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*”, *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 45-63.
- , (2007), “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci. Kassel, Reichenberger: 169-205.
- , (2010), “*Partienda est comœdia*: la segmentación frente a sí misma”, *Teatro de palabras*, 4: 19-75.

