

EL SENEQUISMO DE LA NUMANCIA: HACIA UN REPLANTEAMIENTO

Jean Canavaggio

Casa de Velázquez, Madrid

La influencia que pudieron ejercer las tragedias de Séneca sobre el teatro español del siglo XVI y, más concretamente, sobre la bien o mal llamada tragedia filipina, no ha suscitado hasta ahora el estudio de conjunto que se merecería. Las encuestas realizadas hace ya años, como las de Crawford sobre Bermúdez y Argensola, o la de Morby sobre Juan de la Cueva, no han dado todos los frutos esperados, tanto por su carácter inconexo, como por falta de una metodología adecuada¹. De ahí, al iniciarse, a partir de los años 60, un nuevo examen de la huella senequiana en el teatro europeo del Renacimiento, la limitada aportación de los hispanistas, que se han dedicado, esencialmente, a sintetizar los resultados anteriormente conseguidos². De ahí, también, el que las contribuciones de Karl Alfred Blüher, el mejor conocedor de la recepción de Séneca en España, concluyan con la necesidad de un replanteamiento de la cuestión³.

Este nuevo examen ha de perseguir un doble objetivo. Por un lado, determinar por qué las tragedias de Séneca no tuvieron en España un impacto semejante al que ejercieron en otros países, tales como Italia, Inglaterra o Francia. Por otro lado, y en vista de este reducido impacto, establecer si la referencia senequiana pudo ser, en cierta medida, un aglutinante de experimentos dramáticos considerados por unos como tentativas inconexas, mientras otros, al contrario, los interpretan como muestras dispersas de una

¹ V. J. P. Wickersham Crawford, «Notes on the Tragedies of Lupercio Leonardo de Argensola», *Romanic Review*, V, 1914, p. 31-44; «The Influence of Seneca's Tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez's *Nise lastimosa*», *Modern Philology*, XII, 1914-15, p. 171-186; C.V. Sargent, *A Study of the Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, New-York, 1930; W. C. Atkinson, «Séneca, Virués, Lope de Vega», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, t. I, p. 111-131; E.S. Morby, «The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, XXXIV, 1937, p. 383-391.

² Así A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961; *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973. Otro tanto puede decirse de la contribución de J. L. Fleckniakoska en Jean Jacquot (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964, p. 61-72.

³ K. A. Blüher, «Spanische Literatur» en E. Lefèvre (ed.), *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt, 1978, p. 147-161; *Séneca en España*, Madrid, 1983, p. 318-

tragedia al estilo español. Caso de demostrarse, sin lugar a dudas, que para Bermúdez, Argensola, Cueva, Cervantes, Virués y otros, Séneca fue, no sólo ejemplo invocado, sino también modelo meditado y hasta imitado, entonces sí cabría concluir que los poetas de la generación de 1580, desde varios supuestos y con distintos recursos, apuntaron al mismo blanco —la dignificación de la escena española— aun cuando no llegaran a encerrar su caudal en los moldes de un auténtico género trágico⁴.

Para cumplir este doble cometido, se requiere, a nuestro parecer, una triple investigación. Ante todo, sobre el texto mismo de las obras representativas del teatro filipino, con el fin de buscar las reminiscencias verbales o paraverbales que puedan comportar: imprescindible encuesta previa sin la cual no se puede hablar de influjo senequista, sea directo, sea a través de los imitadores italianos del poeta latino⁵. En segundo lugar, sobre los elementos constitutivos del código teatral al que remiten estas obras, para ver si, en su búsqueda de un nuevo modo de expresión, los dramaturgos filipinos incorporaron —y de qué manera— recursos técnicos derivados de Séneca: división de actos, empleo del coro, intervención de figuras alegóricas, situaciones y personajes paroxísticos, frecuente uso de monólogos, retórica sentenciosa, llamada a lo sobrenatural y a la magia, teatralización de la violencia y del horror. El inventario que se ha hecho hasta la fecha necesita ser ordenado desde una perspectiva sintética, la de un estudio comparativo de las distintas fórmulas experimentadas por los poetas de la generación de 1580⁶. Tan sólo entonces y no antes, como ha sido generalmente el caso, se podrá reexaminar, en una tercera etapa, el peculiar concepto que tuvieron estos poetas de lo trágico: y esto, además, no sólo con referencia al didactismo neoestoico que impregna las tragedias de Séneca y a su finalidad ejemplar, sino también en relación con el resurgimiento del teatro renacentista por toda Europa⁷.

Huelga decir que, en esta breve ponencia, no puedo sino limitarme al primer objetivo. Me propongo tomar, como botón de muestra de la recepción del teatro de Séneca en la España filipina, una sola obra, pero de primera fila: la *Numancia* de Miguel de Cervantes. Por supuesto, estudios anteriores a éste

330.

⁴ La exposición más reciente y completa del debate sobre el particular es la de R. Froldi, «Considerazioni sul genero tragico nel cinquecento spagnolo», *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, 1989, t. I, p. 209-216. Vid. también J. Canavaggio, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en V. García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, 1988, p. 181-195.

⁵ K. A. Blüher, en *Séneca en España*, p. 323-327, sintetiza los pocos datos reunidos al respecto por la investigación anterior.

⁶ A esta carencia fundamental intentan ahora suplir, desde varios enfoques, trabajos como mi *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, 1977; A. Hermenegildo, «Hacia una descripción del modelo trágico vigente en la práctica dramática del siglo XVI español», *Crítica hispánica*, VII, 1985, p. 43-55; J. L. Sirera, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», *Teorías y prácticas escénicas. II. La Comedia*, coord. J. L. Canet Valls, Londres, 1986, p. 69-100.

⁷ Sería, sin la menor duda, la forma más adecuada de acabar con la disparatada tesis de Herbert H. Isar, «La question du prétendu sénéquisme espagnol», *Les tragédies de Sénèque*, p.

han señalado ya la impronta de la dramática senequiana en esta «tragedia», como se la llama desde el siglo XVIII: por ejemplo en el uso de las alegorías, en el recurso a la magia, con la aparición del «joven triste» conjurado por el nigromántico Marquino, o en la actitud de los numantinos a la hora de darse la muerte⁸. Pero no se ha examinado con la atención que se le debe uno de los episodios más aparatosos de la jornada segunda: el sacrificio de los sacerdotes numantinos.

Es de notar, a modo de advertencia previa, que, en toda la obra de Cervantes, no hay más que una sola mención explícita de Séneca: la que encontramos al principio de la jornada segunda del *Rufián dichoso*, en el momento en que Comedia contesta a las preguntas de Curiosidad, concretando los cambios que ha conocido la escena española y con los que, finalmente, se conforma Curiosidad:

Buena fui pasados tiempos,
y en éstos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables,
Séneca, Terencio y Plauto
y otros griegos que tú sabes ⁹.

Estos versos que, sin nombrar a Lope de Vega, aluden a las innovaciones introducidas por él, las contraponen con los preceptos del «arte antiguo», cuyos máximos representantes se enumeran aquí según una cronología trastocada. Desde esta perspectiva, tres hechos no dejan de llamar nuestra atención: primero, la mención de tres poetas latinos, en tanto que los trágicos griegos permanecen en el anonimato; luego, la presencia, en esta enumeración, del *Seneca tragicus*, celebrado también por Lupercio Leonardo de Argensola, otro escritor de la misma generación¹⁰; por fin, el nexo que parece establecer aquí Cervantes, con el correr de los años, entre aquellas autoridades y la praxis teatral de una época ya concluida, aquella que vio representar la *Numancia* en los corrales de Madrid.

Dejando para otra encuesta un estudio de la fórmula a la que corresponde la *Numancia*, la cual ha de examinarse en relación con los habituales recursos de la dramaturgia senequiana, me limitaré, como queda dicho, a la secuencia del sacrificio que los sacerdotes de la ciudad ofrecen a los dioses, tras la negativa con que Escipión contesta a los ofrecimientos de los sitiados. Esta secuencia, con su desenlace aparatoso, prepara la intervención de Marquino y el famoso conjuro necromántico en el que un muerto, requerido por el hechicero, recobra vida para anunciar el «lamentable fin» de los numantinos. Dentro de semejante progresión, no puede ser, por ende, una escena

47-60.

⁸ Vid. Blüher, in Lefèvre, *Der Einfluss...*, p. 150 y ss.

⁹ M. de Cervantes, *El rufián dichoso*, jornada 2a, vv. 1233-1240, en *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, 1987, p. 236.

¹⁰ En la loa de su tragedia *Alejandra*, reproducida en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras

puramente ornamental. Al contrario, los ritos que cumplen los sacerdotes, de acuerdo con lo decretado por los jefes de la ciudad, los efectos que desencadenan, los presagios contrarios que descubren, muestras clarividentes del veredicto de los dioses, hacen que los numantinos vayan enterándose, si bien de un modo oscuro, de lo que la profecía del Duero, al final de la jornada primera, había revelado ya al espectador.

Tanto vale decir que, en el transcurso de este sacrificio, destinado inicialmente a Júpiter, pero que luego se ofrece a Plutón, los ritos presenciados en el escenario desempeñan una función relevante, en estrecha relación con el valor premonitorio de los agüeros que se observan y comentan. Por esto, la aparición de los dos sacerdotes con su acompañamiento se describe cuidadosamente, en una didascalia donde cada detalle tiene su importancia:

Han de salir agora dos Numantinos, vestidos como sacerdotes antiguos, y traen asido de los cuernos en medio de entrambos un camero grande, coronado de oliva o yedra y otras flores, y un paje con una fuente de plata y una toalla al hombro; otro con un jarro de plata lleno de agua; otro, con otro lleno de vino; otro, con otro plato de plata con un poco de incienso; otro, con fuego y leña; otro que ponga una mesa con un tapete, donde se ponga todo esto, y salgan en esta escena todos los que hubiere en la comedia, en hábito de numantinos, y luego dos sacerdotes, y dejando el uno el camero de la mano, diga...¹¹.

Tras estas indicaciones previas, que evidencian no sólo el deseo de restituir un ritual, sino una notable preocupación por todo lo que pueda concurrir a la teatralización del sacrificio, el diálogo de los sacerdotes nos permite seguir los preparativos de la ceremonia, en un clima de angustia nacido de los «agüeros tristes» que acaban de manifestarse en el camino:

Sac. 2º Poned, amigos, hacia aquí esa mesa:
el vino, encienso y agua que trujistes,
ponedlo encima y apartaos afuera,
y arrepentíos de cuanto mal hicistes...

Sac. 1º El fuego no le hagáis vos en el suelo,
que aquí viene brasero para ello;
que ansí lo pide el religioso celo.

Sac. 2º Lavaos las manos y limpiaos el cuello
(v. 797-807).

Ahora bien, una vez realizados estos preparativos, pronto se multiplican las señales infaustas. Primero, el fuego no se enciende:

Sac. 1º Dad acá el agua (...) ¡El fuego no se enciende!

Uno ¿No hay quien pueda, señores, encendello?

Sac. 2º ¡Oh Júpiter! ¿Qué es esto que pretende
de hacer en nuestro daño el hado esquivo?
¿Cómo en el fuego la tea no se emprende?
(vv. 808-812)

Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1972, p. 67.

¹¹ Cervantes, *La Destrucción de Numancia*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia,

Luego, cuando se consigue, por fin, encender la llama, el humo que desprende la tea no toma la dirección deseada:

Uno Ya parece, señor, que es algo vivo.

Sac. 1º Quítate afuera. ¡Oh flaca llama oscura,
qué dolor en mirarte así recibo!
¿No miras cómo el humo se apresura
a caminar al lado del Poniente,
y la amarilla llama mal sigura
sus puntas encamina hacia el Oriente?
¡Desdichada señal! ¡Señal notoria
que nuestro mal y daño está patente!
(vv. 813-821)

Por fin, cuando los sacerdotes se disponen a matar al carnero destinado a Plutón, la negativa de los dioses se expresa mediante unos signos que no dan lugar a dudas: el estallido de un rayo ardiente (figurado por un cohete volador), el vuelo de unas águilas que, simbólicamente, encierran otras aves «con astucia y arte» y, como remate, la aparición de un demonio que surge por los huecos del tablado, arrebatando el carnero y esparciendo «el fuego y todos los sacrificios». Entonces es cuando los Numantinos se resuelven a acudir a los hechizos de Marquino.

Para la elaboración de esta secuencia, Cervantes no pudo aprovechar los datos que le proporcionaba la tradición histórica. La relación que, en su *Crónica general*, hace Ambrosio de Morales del sitio de Numancia, y de la cual procede la trama de los acontecimientos, no incluye mención alguna de un sacrificio que emprendieran los sitiados. Por su parte, Antonio de Guevara, en la libre versión del mismo suceso que se encuentra en una de sus *Epístolas familiares*, cuenta cómo los sacerdotes numantinos, al enterarse de la determinación de los Romanos, «hacían grandes clamores y súplicas a sus dioses»¹². Esta indicación alusiva pudo tal vez sugerir a Cervantes la idea del sacrificio, por tratarse de un episodio de indiscutible plasticidad. Pero quedaba por dar cuerpo a esta idea, plasmándola en el espacio de la representación.

Así es como el autor de la *Numancia*, en su intento de teatralización de una ceremonia pagana, hubo de volverse hacia el acervo de datos que le ofrecía la mitología previamente filtrada por la tradición poética latina. En Virgilio, por ejemplo, se hallan ritos sacrificiales que reaparecen en la *Numancia*, como el rociar el suelo con vino y agua, o bien el quitar pelos al animal que se va a inmolar, echándolos por el aire¹³. Pero la fuente primordial —si se me permite hablar de «fuente»— no pudo ser sino Séneca, el único en dramatizar, dentro de una misma secuencia, acciones y señales que no se hallan en otros autores y que, precisamente, recoge el episodio cervantino. Estas señales son las que acompaña, en el acto segundo del *Edipo*,

1994, p. 89. La secuencia del sacrificio ocupa los vv. 789-906 de la jornada 2a (ed. cit., p. 89-91).

otro sacrificio frustrado: el que Tiresias y su hija Manto pretenden cumplir a petición de Edipo, con el fin de conocer el nombre de quién mató a Laios.

A lo largo de esta secuencia —imaginada por Séneca, ya que no se halla en la tragedia de Sófocles, imitada por él—, se descubren, según un esquema parecido, los presagios contrarios que hemos podido observar en el episodio cervantino. Una vez traídas las víctimas por los servidores de Edipo, Manto, se dispone primero a quemar incienso, de acuerdo con lo que le ordena su padre, cuya ceguera le impide cumplir personalmente los ritos:

Man. Opima sanctas uictima ante aras stetit.

Tir. In uota superos uoce sollemni uoca
arasque dono turis Eoi extrue.

Man. Iam tura sacris caelitum ingessi focus¹⁴.

No obstante, lo mismo que en la *Numancia*, el fuego tarda en prender; y, cuando por fin consigue encenderse, la llama ondea, incierta y vacilante:

Tir. Quid flamma? Largas iamne comprehendit dapes?

Man. Subito refulsit lumine et subito occidit.

Tir. Vtrumne clarus ignis et nitidum stetit
rectusque purum uerticem caelo tuli
et summam in auras fusus explicuit comam,
an latera circa serpit infusus incertus uiuae
et fluctuante turbidus fumo labat?

Man. Non una facies mobilis flammae fuit:
.....
caerulea fuluis mixta oberrauit notis,
sanguinea rursus; ultima in tenebras abit
Sed ecce pugnax ignis in partes duas
discedit et se scindit unius sacri
discors fauilla — genitor, horresco intuens...¹⁵

Por fin, igual que los sacerdotes numantinos, Tiresias y Manto experimentan un terror que va creciendo, mientras contemplan y comentan los «agüeros tristes», hasta el momento del sacrificio propiamente dicho. En el *Edipo*, no hay animal arrebatado por un demonio, como sucede en la *Numancia*; pero las entrañas de la becerria inmolada ofrecen, contra toda espera, el espantoso

¹² *Epístolas familiares* («Letra para don Alonso Manrique»), Madrid, 1950, t. I, p. 45.

¹³ *En.* VI, vv. 243-247.

¹⁴ *Oedipus*, vv. 303-306. M. - «La víctima opima está en pie delante de los altares». T. - «Con voz solemne y ritual invoca en favor de tus votos a los dioses y pon en los altares la ofrenda del incienso que el Oriente cría». M. - «Ya puse el incienso sobre el fuego consagrado a los dioses» (Séneca, *Edipo*, en *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, 5a ed., 1966, p. 1049b).

¹⁵ *Ibid.* vv. 307-314 y 319-323. T. - «Y ¿qué, la llama? ¿Ya consumó largamente las ofrendas?» M. - «Brilló con un destello súbito y se apagó de golpe». T. - «¿El fuego se elevó claro y brillante, y derechamente elevó al cielo puro su vértice y extendió por los aires su penacho? ¿O más bien, dudoso de su camino, serpentea por los lados del altar y se abate humoso en las ondas turbias?» M. - «No fue uno solo el aspecto de la llama móvil [...] y de un azul manchado de pecas oscuras, pasó a un color de sangre y acabó por perderse en la tiniebla. Mas he aquí que el fuego

espectáculo de un feto que se agita en ellas. Al mismo tiempo, el fuego muge en el altar, y el hogar se revuelve por todas partes (vv. 334-384). Tiresias y Manto acuerdan entonces conjurar a los dioses infernales, para que la misma sombra de Laios venga a revelar el nombre de quien le dio muerte. Este conjuro no se representa en el escenario: es referido por Creón (vv. 530-658). Pero la invocación a Plutón, la rabia de las fuerzas infernales y del cancerbero que, en un primer momento, se niegan a conceder al nigromántico lo que les pide, las invectivas del mago, la aparición efectista de Laios, por fin, la revelación de la terrible noticia se van ordenando según un *crescendo* semejante al que se observa en la escena del conjuro de Marquino. Entre las fuentes que pudo aprovechar Cervantes, esta secuencia merece, pues, ocupar un lugar preferente, comparable al que se suele conceder a otros episodios de clara precedencia senequista, como los conjuros del *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, o de *La Araucana* de Ercilla¹⁶.

Más aun: mientras Mena y Ercilla se ciñen al conjuro propiamente dicho (combinando recuerdos de Séneca y Lucano), Cervantes, en cambio, es el único en articular, a ejemplo de Séneca, sacrificio y conjuro. Aunque las réplicas de los sacerdotes numantinos no se limiten a remedar el diálogo de Tiresias y Manto, lo que explica la ausencia de coincidencias textuales, con todo, las semejanzas que acabamos de señalar nos parecen suficientes para probar el conocimiento que hubo de tener Cervantes de las tragedias de Séneca y, más especialmente, del *Edipo*. Al mismo tiempo, la comparación de los datos así reunidos revela la labor selectiva operada por el poeta español: éste no sólo encontró en el *Edipo* un precedente apto para respaldar la «verdad de la historia», o sea para acreditar los ritos de los sacerdotes numantinos, sino que se esforzó en adaptar aquel episodio espectacular a las posibilidades de los corrales: prueba de ello, la sustitución de la becerra y del toro senequianos por un carnero, así como el no presentar ante los espectadores las entrañas sangrientas del animal, arrebatado por un demonio antes del sacrificio.

Ahora bien, ¿en qué circunstancias y condiciones pudo concretarse este conocimiento? Tal vez, el autor de la *Numancia* leyera el *Edipo* en el texto original: o bien, durante las lecciones recibidas de López de Hoyos a los veinte años, en el Estudio de la Villa; o bien, más tarde, al volver de los baños argelinos y establecer sus primeros contactos con el mundo de la farándula, haciendo luego representar varias obras, entre las cuales la *Numancia*, junto con *El trato de Argel*, será la única salvada del naufragio. Sin embargo, ni la fugaz referencia a la leyenda de Edipo que se halla en *La Galatea*, compuesta por aquellas fechas¹⁷, ni las posibles reminiscencias senequianas encontradas por Arturo Marasso en la *Canción de Grisóstomo* — anterior, a todas luces, a la primera parte del *Quijote*, en la que se inserta¹⁸ — bastan para asentar sin

pugnaz en dos pares se divide, y la llama de este sacrificio único se escinde en dos discordes masas - ¡padre, tengo horror de lo que miro!...» (ed. cit., p. 1049b-1050a).

¹⁶ Vid. los conjuros del *Laberinto de fortuna* (estr. 247-268) y de *La Araucana* (canto XXIII), ambos imitados de Lucano.

discusión semejante hipótesis.

Podemos suponer, entonces, otro acercamiento, indirecto esta vez, a las tragedias de Séneca: no a través de las adaptaciones castellanas, escasas y de difícil acceso¹⁹, sino por vía de la versión italiana de Lodovico Dolce, publicada en Venecia en 1560, o sea, nueve años antes de la llegada a la península del futuro autor del *Quijote*²⁰. Esta versión reproduce, con notable fidelidad, el desarrollo del sacrificio, con el mismo intercambio de réplicas entre Tiresias y Manto, y los mismos presagios contrarios: en especial aquéllos que denotan el fuego y la llama²¹. Cervantes bien pudo conocer la traducción de Dolce, sea en Roma, entre 1569 y 1571, cuando estuvo al servicio del cardenal Acquaviva, sea en Nápoles, durante el invierno de 1574-1575, al penetrar en círculos literarios que merecerían una investigación sistemática y atenta²². Además, este interés por la labor de Dolce no hubo de limitarse a sus traducciones, sino que debió de extenderse a sus tragedias originales, también publicadas en Venecia en 1560 y reeditadas seis años después: particularmente su *Didone*, obra en que el sacrificio cumplido por la reina de Cartago comporta detalles de procedencia senequiana, como el motivo de la llama vacilante²³.

La fascinación ejercida por Séneca en la Italia del siglo XVI no debe confundirse con una mera curiosidad erudita. Corresponde, en efecto, a un cambio radical en la recepción de sus tragedias. Hasta entonces, éstas solían enfocarse desde una perspectiva esencialmente doctrinal, como exposiciones de casos ejemplares que se destinaban a una lectura en voz alta²⁴. Con el desarrollo de una nueva escenografía, inspirada en los tratados de Vitruvio y, pocos años después, con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles,

¹⁷ *La Galatea*, libro IV, ed. Schevill-Bonilla, Madrid, 1914, t. II, p. 65: «ninguno procure tener hijo, porque Edipo, instigado de cruelísima furia, mató a su padre...»

¹⁸ A. Marasso, *La invención del Quijote*, Buenos Aires, s.a., p. 88-93. Entre los ejemplos aducidos por Marasso, uno resulta particularmente significativo: «Laqueone vitam finiam an ferro incubem?» (*Phaedra*, v. 259) merece compararse con: «Cielos, ponedme un hierro en estas manos, / Dame, desdén, una torcida sogá» (*Canción*, in *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, ed. Murillo, Castalia, 1980, t. I, p. 183). Otro tanto puede decirse de los vv. 750-779 del *Hercules furens*, cotejados por Marasso con «Venga, que es tiempo ya...» (*Canción*, loc. cit.). Sobre la fecha de composición de la *Canción de Grisóstomo*, vid. J.B. Avalle-Arce, «Grisóstomo y Marcela», *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, 1975, p. 95-96.

¹⁹ Por tratarse de versiones manuscritas, como la que mandó hacer el marqués de Santillana, la cual se considera como perdida. Vid. Blüher, *Séneca en España*, p. 152-153.

²⁰ *Le Tragedie di Seneca, tradotte da M. Lodovico Dolce, in Venetia, apresso Gio Battista et Marchion Sessa*, 1560.

²¹ *Le Tragedie di Seneca*, ff. 132v.-133r.

²² Los pocos datos reunidos por L. Astrana Marín son más bien escasos y su interés puramente anecdótico. Vid. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Barcelona, 1948-58, t. II, p. 423-424. En cambio, una pista interesante es la que abre F. Márquez Villanueva, al examinar la figura del «antiguo sacerdote» Telesio, que interviene en el libro V de *La Galatea*: su nombre, en efecto, no deja de hacerse eco del de Bernardino Telesio (1509-1588), filósofo antiescolástico formado en el aristotelismo paduano y avecindado en Nápoles en el momento en que Cervantes estuvo en dicha ciudad. Vid. «Sobre el contexto religioso de *La Galatea*», en G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, p. 181-196. Agradezco al autor el haber llamado mi atención sobre este excelente estudio.

²³ Figura el texto de la *Didone* en el volumen de las tragedias publicado por Dolce en Venecia, Giolito, 1560, y reeditado en la misma ciudad por D. Ferrara en 1567.

se recupera y rescata el valor propiamente teatral de estas tragedias; algo que se infiere de su influencia sobre el repertorio vernacular, así como de ciertas representaciones que se hicieron de estas obras: entre otras, el *Edipo*, aunque no en la versión de Dolce, sino en la libre adaptación de Giovanni Andrea dell'Anguillara, editada en Padua en 1556 y representada en dicha ciudad el mismo año²⁵. Desde luego, el futuro autor del *Quijote* no pudo presenciar su estreno; pero, al llegar a Italia catorce años después, debió de enterarse de este acontecimiento, así como de las diferencias entre las dos versiones, destacándose el hecho de que el *Edipo* de Dell'Anguillara no comporta la famosa secuencia del sacrificio. En todo caso, el fragmento antes aducido del *Rufián dichoso* evidencia la clara conciencia que tuvo Cervantes, no sólo de la importancia histórica de *Seneca tragicus*, sino de la teatralidad de sus tragedias, aun cuando la mirara desde nuevo enfoque, a raíz del advenimiento y triunfo de la comedia lopesca.

Como se echa de ver, esta breve investigación, más que una respuesta plenamente satisfactoria a las preguntas que suele plantear el senequismo de la *Numancia*, trae esencialmente nuevos interrogantes. Pero, por ello mismo, abre, a mi parecer, varias pistas por explorar. En última instancia, la cuestión de fondo que plantea el influjo de Séneca sobre el teatro europeo del Renacimiento es la de su contribución al advenimiento de la tragedia moderna, en tanto que ésta individualiza e interioriza los conflictos que la tragedia griega solía referir a un grupo social o a un conflicto religioso²⁶. Esta nueva canalización de lo trágico, que no consigue plasmarse en la mayoría de las supuestas tragedias filipinas, pero sí se da en la *Numancia*, ¿debe o no considerarse a la luz del concepto senequiano de tragedia y de la praxis que ilustran las obras que le corresponden? Tal vez pueda contestarse algún día de modo afirmativo, si se confirman las propuestas que acabo de someter a esta asamblea, con motivo del grato encuentro que nos ha reunido aquí.²⁷

²⁴ Vid. M. Pastore-Stocchi, «Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècles: *Seneca poeta tragicus*», in *Les tragédies de Sénèque...*, p. 11-36.

²⁵ *L'Edippo, tragedia di Giovanni Andrea Dall'Anguillara*, Padova, Lori Pasquato, 1556.

²⁶ Vid. Jean Jacquot, «Sénèque, la Renaissance et nous», in *Les tragédies de Sénèque...*, p. 275-277.

²⁷ Mis más expresivas gracias a todos cuantos han intervenido en la preparación de este