

Actualizar o modernizar un clásico. La doble adaptación de *Numancia* de Cervantes por Alberti

En el Madrid de 1937, asediado por los militares golpistas, Rafael Alberti adapta el texto de *La Numancia* de Cervantes para su representación en el Teatro de la Zarzuela, el 27 de diciembre, con la dirección escénica de María Teresa León, decorados de Santiago Ontañón y música de Jesús García Leoz (Baras Escolá, 2014: 243). En *La Numancia* encontraba Alberti la exaltación del espíritu de comunidad combatiente por la libertad y la dignidad, en defensa del suelo patrio contra la invasión extranjera y la traición de algunos compatriotas, en un momento en que los espectadores madrileños estaban viviendo una situación análoga a la de los numantinos de la tragedia. De la mano de Cervantes, el grupo *Teatro de arte y propaganda*, encabezado por Alberti y su mujer, María Teresa León, da un paso adelante en su proyecto de creación de un teatro de agitación social (Gómez Díaz, 2006: 58). Pocos años antes la pareja había viajado por la URSS, Polonia, Alemania y Francia, con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios (Mateos Miera, 2003: 77; Aznar Soler, 2007: 37), para estudiar las nuevas formas de teatro militante que estaban tomando cuerpo en esos países, de la mano de autores como Tairov, Majakovski, Meyerhold y Piscator (Pérez Bowie, 2004; Gagen, 2008: 105).

Alberti y María Teresa León representarán una vez más la *Numancia*, ya en el exilio, en Montevideo, el 6 de agosto de 1943, en circunstancias históricas, y en un contexto social y cultural muy diferente al del Madrid de 1937. La iniciativa fue de Margarita Xirgu, que había asistido al espectáculo del Teatro de la Zarzuela; ella misma se encargó de la dirección escénica –lo que habría contribuido notablemente al éxito de la obra (Gagen, 2008: 110)– y Santiago Ontañón de los decorados y el vestuario (Baras Escolá, 2014: 258). Los textos de las dos adaptaciones fueron publicados inmediatamente antes

* Università del Piemonte Orientale.

Este trabajo se inscribe en el marco del programa de investigación FAR 2019 *Trasposizioni e riscritture (XVI-XX secolo)* financiado por la Università del Piemonte Orientale.

de cada una de las representaciones; la de Madrid por la editorial Signo; la de Montevideo, por Losada en Buenos Aires. En 1975, la editorial Turner recogió las dos versiones de la obra en un solo libro; esta es la edición de la que me sirvo para este trabajo.

La doble utilización del texto cervantino por parte de Alberti se presta a consideraciones interesantes sobre las estrategias de reutilización de un clásico en clave moderna, los procesos de apropiación de la palabra ajena, los criterios de modificación de la misma y su relación con el contexto de emisión, el cambio de la intención del texto, y, ya en el terreno de la propiedad intelectual, la legitimidad de la apropiación de la obra. La labor de Alberti con la *Numancia*, desde cierto punto de vista, se presenta como un caso extremo de intertextualidad, por cuanto en los dos momentos la presencia del hipotexto es tan preponderante que el espacio para las aportaciones de Alberti se reduce a menos del 10% (141 versos sobre un total de 1632, Hermans, 1989: 175; Gagen, 2008: 104); bien es verdad que sobre cerca de un tercio de los versos cervantinos el adaptador ha intervenido con cambios léxicos y sintácticos, división de los parlamentos y asignación a personajes diferentes, etc.

ACTUALIZACIÓN O MODERNIZACIÓN

En los subtítulos de las dos ediciones, Alberti parece distinguir entre dos estrategias de intervención sobre el texto cervantino, cuando define la de Madrid como “versión actualizada” y la de Montevideo como “versión modernizada”. En el prólogo de 1937, afirma el poeta que fue la “biografía revolucionaria” de la *Numancia* de Cervantes –aludiendo a su conversión en símbolo de libertad por la supuesta representación en la Zaragoza asediada por los franceses en 1809 (Alberti, 1975: 7)– lo que le convenció a “reponerla en una escena madrileña, adaptada a las circunstancias actuales” (Alberti, 1975: 8); y ofrece inmediatamente un ejemplo de su criterio actualizador:

Por eso en la presente versión mía he dejado tan sólo la parte militar, realista, heroica de la tragedia. Todas aquellas escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado –muy teatral esta última, sobre todo– que a mi entender borran o diluyen los perfiles escuetos, severos, del suceso glorioso, las he suprimido.

La modificación del texto cervantino debe tender, parece deducirse, a hacerlo más eficaz en las circunstancias actuales; debe depurarlo de lo superfluo, para dejarlo en el escueto mecanismo heroico, que es el apropiado al público del Madrid a riesgo de sitio; debe mantener solo aquello que sirva “para sugerir la semejanza histórica de aquel momento con el actual”, como dice unas líneas más abajo.

Cuando en el mismo prefacio madrileño usa el término “modernización”, lo hace para referirse a los cambios lingüísticos: “Con el fin de que la comprensión del público sea más rápida, he modernizado la sintaxis y sustituido ciertas palabras hoy ya arcaicas” (Alberti, 1975: 8). En la versión de Montevideo, en cambio, “modernizar” parece que asume el significado más amplio de transformar según un nuevo canon teatral: “Música, canciones, escenario, movimiento, etc., forman parte, de acuerdo con las personas que dirigieron la obra en Madrid, de esta versión, llamada por algo ‘modernizada’” (Alberti, 1975: 81). Alberti describe aquí, en pocas palabras, algunas de las innovaciones escénicas asimiladas por María Teresa León y que caracterizaron sus espectáculos después de su viaje por Europa (Arias, 2003: 40 y 42, citado por Gagen, 2008: 105). Así pues, apropiándome de los dos términos de Alberti y forzando un poco su distinción, me voy a permitir usarlos como cajones separadores de sus diferentes modos de intervención en el texto de la *Numancia* cervantina. “Modernización” define, a mi entender, las operaciones encaminadas a superar la distancia cultural entre la obra de Cervantes y sus posibles espectadores del siglo XX, pues, como dice el propio Alberti: “Ninguna obra clásica más necesitada de retoque que esta de Cervantes para su posible representación. Nuestra sensibilidad ha cambiado, la paciencia del espectador también” (Alberti, 1975: 80).

El término “actualización”, en cambio, lo voy a reservar para los cambios que tratan de anclar la obra al momento presente. De modo que, cuando Alberti moderniza, introduce cambios lexicales, quita referencias culturales difíciles de entender, transforma la sintaxis, suprime escenas, reduce algunos parlamentos, divide otros y los reparte entre diferentes personajes. Cuando Alberti actualiza, cambia la profecía del Duero y sus afluentes para que ya no ensalcen el imperio de Felipe II y justifiquen el saco de Roma como una forma de venganza por el agravio histórico de Numancia, sino que recuerden las victorias republicanas en el Jarama y Guadalajara; viste de fascista a Cipión; llama “italianos” a los romanos; retrata a los soldados en el saludo romano “extendiendo el brazo”; pone en boca de los sitiados vagas profecías

de venganza con referencia a la guerra civil presente; saca a España vestida de campesina, con una hoz en una mano y una espiga en la otra; introduce simbología de comprensión inmediata para el espectador republicano, si no directamente comunista, como la hoguera roja o la aurora final.

La distinción entre los dos grandes tipos de intervenciones nos permite constatar de modo apriorístico, antes aún de emprender el análisis de los recursos técnicos de las dos adaptaciones a los que acabo de aludir, ya una primera diferencia entre la versión de Madrid y la de Montevideo: en la primera las actualizaciones tienen un calado semántico y estructural más hondo que en la segunda, con una mayor presencia en diferentes momentos del texto; en la segunda, las intervenciones de actualización que acabo de reseñar o no aparecen o, cuando aparecen, lo hacen con planteamientos menos directamente referenciales y más alusivos.

ANATOMÍA DEL TEXTO MODERNIZADO

Las modernizaciones de 1937 tienen la finalidad de hacer que un espectador cualquiera, sin cultura clásica, pueda comprender el texto. El primer nivel afectado por el afán modernizador, como decía más arriba, toca al léxico y la sintaxis, lo que equivale a decir la elocución misma. Compárese la cargazón retórica del texto cervantino en esta orden de Cipión a Gayo Mario:

Haz que a noticia venga
de todo nuestro ejército, en un punto,
que, sin que estorbo alguno le detenga,
parezca en este sitio todo junto,
porque una breve plática o arenga
les quiero hacer (vv. 25-29)¹;

con su versión de Madrid:

Haz que al instante venga
nuestro dejado ejército, en un punto,

¹ Todas las citas de *La Numancia* están tomadas de la edición de Alfredo Baras Escolá, en Miguel de Cervantes (2015): *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, vol. 1, pp. 1005-1100.

y sin que estorbo alguno le detenga,
 en este sitio forme todo junto,
 porque una breve cuanto dura arenga
 les quiero hacer;

y co la de Montevideo:

Que a mi presencia venga
 el ejército nuestro todo junto,
 porque una breve, cuanto dura arenga
 le quiero hacer.

Se aprecia una progresiva simplificación de la estructura sintáctica del periodo desde aquella primera armazón cervantina de ideas: 1) ‘ordena que 2) se comunique al ejército que 3) abandone sus quehaceres y 4) venga a este lugar donde 5) le quiero dirigir una plática o 6) arenga’; en la versión de Madrid Alberti elimina los elementos 2) y 6); y en la de Montevideo renuncia a 1) 2) 3) y 6), en un esfuerzo supremo de síntesis. Por el camino se han perdido los cultismos arcaizantes “a noticia venga” (‘se informe’), “parezca” (‘se persone’) en Madrid y en Montevideo, y “en un punto” (‘en el acto’) en Montevideo. El progresivo adelgazamiento retórico del texto contribuye a darle una dimensión menos connotada lingüísticamente con un cierto periodo histórico y más adecuada al presente. Hay que decir que en el proceso de modernización pudo haber influido el hecho de que Alberti no tuviera a su disposición en Montevideo la versión de 1937, como él declara en el prólogo, lo que le obligó a volver a hacer, en ocasiones con modalidades aún más radicales, lo que ya había hecho en Madrid.

Ciertas referencias culturales de difícil comprensión en una obra pensada para la difusión oral son sustituidas tanto en el 37 como en el 43; y así, cuando el Jugurta cervantino vaticina a Cipión “[...] ese valor tuyo extremado / de Antártico a Calisto se derrame” (v. 35-36), Alberti, la primera vez, transforma el último verso en “de sur a norte a ríos se derrame”, y la segunda en “por el mundo se admire y se derrame”. Y cuando la Fama de Cervantes proclame su intención de “publicar [...] el valor de Numancia [...] / de Batro a Tile y de uno al otro polo” (v. 2423), la de Alberti dirá más fácilmente, en las dos versiones “de mar a mar, de un Polo al otro Polo”. Juzga el adaptador, con buen criterio, que ni los milicianos españoles que volvían del frente para ver la Numancia ni los espectadores uruguayos de 1943 podían conocer la me-

tamorfosis de la ninfa Calisto en la Osa Mayor, por obra de Júpiter, ni saber que Batro es Bactria, una región histórica de Asia Central, y tal vez ni siquiera que Tile era la última tierra conocida en la geografía medieval y renacentista.

De igual modo, cuando los dioses romanos sirvan, en la arenga de Cipión, para indicar por antonomasia los vicios que corroen las virtudes marciales de los legionarios “con Venus y con Baco entretenidos” (v. 123), el Alberti miliciano dirá “con el amor y el vino entretenidos”, mientras que el exiliado recuperará la dicción cervantina “con Venus y con Baco entretenidos”. En este verso, en mi opinión, se encierra una de las claves diferenciadoras entre las dos adaptaciones: en Montevideo, sin la urgencia comunicativa de la circunstancia bélica, Alberti mantiene el esteticismo culturalista, y la pátina clásica y universalista del texto de Cervantes.

La tendencia a suprimir toda referencia a dioses romanos específicos parece constante en la versión de Madrid, mientras no lo es en la de Montevideo por fidelidad al texto cervantino. En cambio, el caso de Júpiter es parecido en las dos versiones; en ambas, la invocación a él se mantiene en una sola ocasión, en boca del romano Fabio, sobre las once del texto de Cervantes; a veces es simplemente suprimida y a veces sustituida por un genérico ruego “a los dioses” o “al cielo”. De igual modo, se mantienen tanto en el 37 como en el 43 las exhortaciones “al cielo”, “los cielos”, “los hados” o “el hado”, aunque en proporción mucho menor que en Cervantes. Según Jiménez León (2001: 1186), el peso del ambiente anticlerical y antirreligioso del bando republicano explicaría la moderada depuración atea del texto del 37; así pues, según Jiménez León, lo que con Venus y Baco se podía ver como un intento modernizador, con los dioses en general y con el “Júpiter” cervantinos habríamos de verlo como un rastro del objetivo actualizador, que adecuaba el texto al horizonte de expectativa del público asediado en el Madrid de la guerra civil. En realidad, dado que en el 43 el padre de los dioses resulta tan ninguneado como en el 37, habría que concluir que su obliteración no pretende seducir al público madrileño con la actualización de un texto ejemplar para la conciencia resistente, sino que responde más bien, como en el caso de los dioses del amor y el vino, al afán modernizador de Alberti.

El mismo impulso iconoclasta actualizador debería haber actuado en la supresión de la escena nigromántica, en la que el hechicero numantino conoce el cruel destino de su pueblo por la revelación de un muerto redivivo. Así parece haberlo interpretado Hermans (1989: 182), para quien la supresión de la escena responde a una motivación anticlerical; claro que, a renglón se-

guido, se pregunta por qué, si así era, no aprovechó Alberti para, en vez de prescindir del episodio, hacer una sátira contra la iglesia. La solución al dilema del crítico holandés parece ofrecerla el propio Alberti, cuando en el prólogo de 1937, según vimos, presenta la renuncia a la escena como un ejemplo de modernización del texto. La revelación del destino que el héroe ha de afrontar, mediante una profecía, por lo general, suele ser un momento clave de la tragedia clásica, al que Alberti renuncia al suprimir la escena nigromántica, debilitando así, no cabe duda, el vínculo de sus dos versiones con el género clásico; pero es justamente este debilitamiento lo que hace de ellas sendos textos más abiertos a la confrontación con parámetros existenciales en los que las profecías, la idea del destino y la visión analógica del mundo han dejado espacio al predominio absoluto de la racionalidad. Por otro lado, desde el punto de vista de la pragmática teatral, hay que decir que la anticipación del trágico final ya en el segundo acto habría impedido la comunicación con el público madrileño, el cual no debía estar muy dispuesto a imaginar un final trágico para su ciudad.

Nada dice Alberti de la supresión de la escena en la que los numantinos combaten el hambre devorando a algunos prisioneros romanos. Es de suponer que, también en este caso, la justificación para ello dependa de la voluntad de modernizar la obra, evitando los motivos que pudieran enraizarla en un periodo remoto de la historia; aunque quizás se deba también a una finalidad actualizadora, que evitaría el rechazo de los hipotéticos descendientes madrileños de los celtíberos antropófagos.

Entre las estrategias modernizadoras deberíamos contar, así mismo, la reducción a tres de las cuatro jornadas cervantinas, como consecuencia de la eliminación de la escena nigromántica de marras que se lleva consigo casi toda la jornada segunda. Al mismo impulso modernizador responde la comprensión de las tiradas retóricas de Cervantes y la división de los parlamentos entre varios personajes, como el de las madres que se reparten entre varias de ellas el de una sola, o el de Hambre entre Enfermedad y Guerra. Con la división de los parlamentos, el adaptador confiere un mayor dinamismo a la escena, con la aparente confrontación de puntos de vista; en realidad, como digo, es solo aparente, pues no deja de ser la misma perspectiva única de antes de la división.

Aunque pueda parecer extraño, creo que habría que considerar como elemento modernizador el añadido de la escena de Buco y Macus, dos personajes de la *comedia atellana* del teatro popular latino (Puchau de Lecea, 2014: 323-

324); una farsa representada por los dos personajes ante los soldados romanos, un alarde metateatral en el que se dramatizan los vicios que los han hecho indolentes (Hermans, 1989: 77). En la versión de Montevideo, este prólogo se enriquece con una farsa en la farsa, que ve a Buco y Macus disfrazados de Lisístrata y Cleónice, mientras reproducen la escena del juramento de las huelguistas del sexo en pro de la paz en la *Lisístrata* de Aristófanes. La crítica ha visto en esta reelaboración del prólogo de la tragedia un alegato pacifista en tiempos de guerra mundial (Hermenegildo, 1979: 157). La inclusión en la tragedia de esta minúscula pieza grotesca inicial, a mi juicio, habría que ponerla en relación con ese intento de recuperación de las formas del teatro popular, como el guiñol o las marionetas, que la vanguardia teatral española buscaba en los años 20 y 30 del siglo pasado (Pérez Bowie, 2004); intento que en toda la obra dramática de Alberti se traduce en la mezcla de lo serio y lo grotesco como tendencia general (Hermans, 1989: 13). Para el poeta gaditano, el híbrido resultante en su doble adaptación de *La Numancia* se inscribía, con toda probabilidad, en el panorama de experimentación dramática que debía lanzar al teatro de la Edad de Plata hacia una nueva concepción de la relación entre el autor y su público; es por eso, por lo que considero la doble apertura con una farsa como una de las estrategias modernizadoras de Alberti.

ESTRATEGIAS DE ACTUALIZACIÓN

Los procesos actualizadores del texto cervantino por parte del autor de *La arboleda perdida* persiguen, como queda dicho más arriba, su conversión definitiva en arma política, con capacidad para fortalecer el espíritu combatiente en los espectadores. Para conseguirlo, Alberti aprovecha algunos planteamientos estructurales de la obra original, cambiando el sentido de los mismos.

La *Numancia* de Cervantes celebra el momento fundacional del espíritu imperial español; para el soldado de Lepanto, la heroica resistencia de los pobladores de Numancia y su suicidio colectivo, como acto de libertad extrema que salvaguarda su dignidad, constituyen el trauma nacional cuya superación se conseguirá únicamente con la némesis histórica del Saco de Roma, anunciada ya en las correrías de Atila y en las gestas de los godos, y perfeccionada en la implantación del imperio español, respetado y temido por todos los pueblos, bajo la guía de “el Segundo Filipo, sin segundo” (v.

512). En la perspectiva profética del río Duero, el arco de la historia, en un lento proceso de reparaciones, hará que la identidad mancillada en Numancia cristalice en formas de dominio imperial, transformando valores firmes en conquista de territorios. Alberti, evidentemente, no pretende llegar a tanto; nada más alejado, sin duda, de su ideología que la resurrección del imperio español –programa más acorde, en cambio, con el ideario y las acciones del mal llamado ‘bando nacional’, el cual, por cierto, no dejó de representar su propia versión de la Numancia cervantina en Sagunto, en 1947, bajo la dirección de Sánchez-Castañer (Sánchez-Castañer, 1976: 7-12)–, pero sí apela al espíritu de Numancia, el trauma de la identidad nacional herida, para reclamar de sus espectadores la defensa de aquellos mismos valores de libertad, dignidad e independencia y prometer un futuro radiante en una sociedad nueva.

Cervantes concibe dos niveles dramáticos para su obra: en el primero, numantinos y romanos, sitiados y sitiadores, dirimen sus conflictos; en el segundo, en un plano de abstracción superior, las “figuras morales” España y Duero, una vez; Guerra, Enfermedad y Hambre, otra; y por último, en el colofón de la obra, Fama, exponen bajo forma de profecía *ex post* las repercusiones de la acción del 133 a. C. en los diecisiete siglos de historia siguientes. Esa estructura dramática, con las mismas figuras morales en el segundo nivel y la proyección temporal del pasado en un futuro de la acción que se identifica con el presente del público, es respetada por Alberti para extraer un mensaje válido en la España de 1937, con la llamada a los espectadores a la resistencia contra los invasores, y en Uruguay y el mundo de 1943, con la esperanza de la libertad reconquistada.

Hay una diferencia entre el esquema cervantino y el de Alberti, y es que en el del alcalaíno la proyección temporal del segundo nivel hace ver la inversión de la situación con que concluye la acción del primer nivel; es decir, el alcalaíno usa el truco de la profecía *ex post* para cantar las glorias del imperio filipino, del presente. Alberti, por su parte, no puede concluir su proyección temporal del segundo nivel con una inversión de la situación dramática del primer nivel; es decir, no puede detener su visión en el presente, para encontrarle un sentido al sacrificio numantino; tiene que hacer una profecía propia y verdadera, y vislumbrar un mañana esplendoroso, con una aurora roja en el escenario, porque la guerra se está combatiendo aún en 1937 y una nueva mundial en 1943, y nadie puede saber cuáles serán sus respectivos finales. De ahí que, en la escena última de la adaptación madrileña, España en diálogo con Fama, en una escena que no está en Cervantes, comience a escribir en el

libro de su historia la palabra “derrotado” y detenga su escritura en la “d” inicial, con un vaticinio:

FAMA
 ¿La primera
 letra de qué palabra?
 ESPAÑA
 “Derrotado”.
 Sí, derrotado, porque yo te juro
 que si ya di principio a esta derrota
 este mal año turbulento, oscuro,
 pronto de tu trompeta
 resonará purísima una nota
 de victoria completa.
 Yo, mientras, por mi propia, férrea mano,
 en mi corazón mismo
 le cavaré un abismo y otro abismo
 al sediento chacal alemán o italiano,
 que España será al fin la tumba del fascismo.

Bien es verdad que antes, al final de la primera jornada, Río Due-ro había hecho un repaso de las derrotas del fascismo en el Jarama y en Guadalajara que podían hacer presagiar una victoria final; pero nada hasta entonces garantizaba el resultado deseado. En la versión de Montevideo, ante la evidencia del fracaso de la profecía de Madrid, lo que España escribe en el libro de la historia es solamente una promesa:

Yo te prometo, ¡oh pueblo de pastores!,
 ya en silencio mortal desvanecido,
 que verás tus funestos vencedores
 cual hoy te ves en humo convertido.
 ¡Alzad, sombras queridas, los clamores!
 ¡Vuelva el aliento al corazón perdido!
 Cante la Fama, y en su libro impresa
 deje esta verde espiga mi promesa.

A diferencia de lo que sucede en el texto original, los personajes del primer nivel tienen en 1937 la capacidad profética de las figuras morales del segundo nivel. Teógenes, por ejemplo, en diálogo con los cabecillas de la resistencia, expresa su convicción de que su muerte será vengada por España en el futuro:

Bien sé que sólo servirá esta hazaña
para que nuestra muerte mude el modo
y que nos venga en un futuro España.

Y, con más oficio de profeta, Corabino contempla el sol del porvenir:

CORABINO

Siento entre tanta y tanta desventura
nacerme una alegría sana y fuerte,
que será aurora clara, luz futura.

TEÓGENES

Vamos ...

CORABINO

Los hijos de esa roja hoguera
darán a España lo que España espera.

En la adaptación de Montevideo falta el primer parlamento de Teógenes y se mantiene el segundo de Corabino y Teógenes, aunque cambiado, con una “humana hoguera” en sustitución de la “roja hoguera”, como queriendo reducir la capacidad referencial del símbolo de Madrid. Se aprecia en el 43 cierta desideologización respecto al 37, claro indicio del relajamiento del proceso de actualización combatiente, en favor de la modernización universalista.

La capacidad profética de los personajes, ausente en Cervantes, constituye de algún modo una transgresión a la estructura binaria de la obra. El afán actualizador lleva a Alberti a alterar la separación de niveles, trasladando a los actantes del primer nivel funciones de las figuras morales del segundo. La transgresión le ha permitido finalizar la segunda jornada con una referencia actualizadora, sin tener que sacar de nuevo a escena a las figuras morales encargadas de ese cometido. De tal modo, obtiene una uniformidad en los finales de las tres jornadas, pues terminan todas con referencias a la actualidad (Jiménez León, 2001: 1188); después de la bajada del telón, al final de cada jornada, el espectador dispone de un avance de la estructura binaria completa, que va a poder usar como material para su reflexión en torno a la obra.

La supresión de diálogos, y no solo la adición de parlamentos o personajes, contribuye también a la actualización de la tragedia; sobre todo, si se trata de escenas que individualizan en exceso la vicisitud numantina, dificultando su extrapolación a situaciones análogas, como el asedio de Madrid. Es lo que sucede con la intervención en el original cervantino del embajador Corabino

que, al explicar las causas de su rebelión, reconoce el vínculo anterior que unía a la ciudad celtíbera con Roma (Hermenegildo, 1979: 152):

nunca de la ley y fueros
del romano Senado se apartara,
si el insufrible mando y desafueros
de un cónsul y otro no la fatigara. (vv. 241-4)

Sobre esta escena volveremos más adelante.

Si la analogía entre Numancia y Madrid perseguida por Alberti con actos de omisión produce efectos indirectos de salvaguardia de la posibilidad de la identificación, quitando lo que podría evitarla, la conseguida con la acción resulta más inmediata. Para no dejar lugar a dudas sobre el paralelo entre la Roma antigua y la moderna, entre Cipión y Mussolini, la acotación que presenta al personaje en el 37 reza así: “De negro, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho” (Alberti, 1975: 16). En el 43, el uniforme fascista queda muy vagamente evocado por el color del atuendo: “De un oscuro brillante, sale Escipión de su tienda, acompañado de Yugurta” (Alberti, 1975: 95). El espectador no necesita hacer un procesamiento especial de la información que Madrid le ofrece, para comprender que en Cipión debería ver al antecesor de Mussolini y en sus soldados que “saludan a la romana, extendiendo el brazo” (en Montevideo se suprime la especificación del brazo extendido) a los fascistas del siglo XX. La analogía entre unos y otros ya la había adelantado Max Aub en un breve artículo de mayo de 1937, en que anunciaba la puesta en escena de la versión de la Numancia de Barrault, en París, el 22 de abril de 1937:

Por lo visto, los generales y los conquistadores han obedecido siempre a sentimientos muy parecidos, o mejor dicho, cortados por el mismo patrón. Nadie desdeciría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencia entre las palabras de los numantinos y las de los defensores de Madrid, si por un mal hado –y voluntad extranjera– se viesan un día encerrados entre sus muros. (Aub, 1937: 68)

La actualización, en los casos por acción, provoca un conflicto entre dos isotopías de significados y lo pone en evidencia. La superposición a la tragedia de los numantinos de una esfera de significados alusivos a la guerra civil exige del espectador la renuncia al primer movimiento de empatía, para conseguir

identificar las constantes en las diferencias históricas, reflexionar sobre los significantes y sus significados, y, desde la distancia racional, usar la obra para entender el presente con una nueva conciencia.

El atuendo mussoliniano de Cipión y el saludo romano de los soldados provoca una ruptura en la comprensión del texto escénico; el anacronismo de los símbolos fascistas en una trama ambientada antes del nacimiento de Cristo provoca la epifanía de la doble isotopía. Benjamin, en su ensayo sobre el teatro de Brecht (1978: 11-13), expone el concepto de “gestus” como una de las claves de su dramaturgia; el actor brechtiano debe introducir una ruptura que provoque un distanciamiento entre actor y personaje, de modo que parezca que el actor, además de mostrar una cosa, se muestra a sí mismo. Dice Brecht que el teatro épico tiene por objetivo hacer ver la contradicción del personaje que actúa según los condicionantes históricos o de clase, sin poder dar expresión al hombre vivo, inconfundible; el gesto debería subrayar esa distancia entre la acción condicionada y la acción vital para conseguir que el espectador superponga, en una especie de montaje fílmico, los diferentes planos interpretativos de esa acción (Brecht, 1963: 36-43). Ese gesto, en la *Numancia* de Alberti, podría ser el de los soldados que saludan a la romana o el que condensa la vestimenta fascistoide de Cipión, obligando al espectador a tomar distancia de la diégesis dramática y superponer las dos isotopías de significados. La crítica ha subrayado en diferentes ocasiones la influencia brechtiana en el teatro político de Alberti (Hermans, 1989: 176 y *passim*; Pérez Bowie, 2004; Gagen, 2008: 102; Puchau de Lecea, 2014: 322 y *passim*). El viaje por Europa de Alberti y su esposa al que aludía al principio de este trabajo les permitió beber de las mismas fuentes de las que bebía el teatro épico. Sabemos también, por el libro de memorias de María Teresa León (Aznar Soler, 2007: 41), del interés de Bertolt Brecht por representar en su teatro berlinés *Noche de guerra en el museo del Prado* de Alberti, cosa que al final no se pudo realizar.

Sin poner en tela de juicio la importancia de la influencia del teatro político en la obra de Alberti, convendrá no olvidar que, escogiendo la parcela cervantina, el dramaturgo gaditano tenía el terreno abonado para plantar la semilla brechtiana. Las figuras morales extrapolan en Cervantes el sentido histórico de la trama, su trascendencia para la identidad española, superponiendo niveles temporales y condicionantes históricos; su papel cumple la misma función distanciadora del “gestus” brechtiano o de sus narradores que, en los prólogos o en los epílogos, o en medio de la acción, informan al público del

contexto ideológico y las repercusiones sociales y políticas de las situaciones dramáticas representadas. En ambos casos, el efecto de extrañamiento está garantizado; en Cervantes, sin la violencia de la rotura de la cuarta pared que observamos en Brecht, con la intervención de estos superpersonajes que disuelven la probable empatía del espectador para obligarle a reflexionar sobre lo que está viendo. En Alberti, las figuras morales cervantinas parecen aceptar el influjo de los narradores de Brecht cuando rompen, también ellas, la cuarta pared para dirigirse directamente al espectador, como en esta consolación a la abrumada España por parte del Río Duero, al final de la primera jornada:

Te sirva de consuelo en la pesada
ocasión por quien tantos sinsabores
sufres, el contemplar aquí presentes
tus nuevos herederos más valientes.

Y en el final de la obra Fama vuelve a dirigirse a los espectadores:

¡Otra vez! Despertad, porque han llegado
los mismos invasores del pasado.

En las dos invocaciones la asimilación entre Numancia y Madrid, los romanos y los italianos, pasado y presente deja de ser indirecta o directa, como en los anacronismos que acabamos de ver, para convertirse en fuerza perlocutiva que rompe las barreras entre personajes y público, llamando a la acción contra el invasor. Solo en la versión de Madrid tenemos las dos exhortaciones al público; en la de Montevideo ha desaparecido la exhortación final de Fama contra los invasores y, en lugar del derribo de la cuarta pared por el Río Duero en Madrid, hallamos una vaga consolación bajo forma de promesa de España a un pueblo de pastores, que no puede ser, por cierto, el público que la está escuchando:

Yo te prometo, ¡oh pueblo de pastores!,
ya en silencio mortal desvanecido,
que verás tus funestos vencedores
cual hoy te ves en humo convertido.

La renuncia a la dimensión perlocutiva del espectáculo en el 43 pone de relieve, por contraste, su importancia en el 37, marcando las diferencias

entre la versión modernizada y la actualizada, en función del mayor o menor predicamento de los presupuestos del teatro épico sobre las estrategias de revisión del drama clásico cervantino. Si fuera lícito extrapolar características genéricas del uso del extrañamiento, se podría proponer que la versión del 37, la más consecuente con los planteamientos brechtianos, transforma el teatro político de concienciación proletaria de las masas de Piscator y Brecht en un teatro de urgencia, que trata de contribuir al antifascismo creando conciencia resistente, mientras que la del 43 podría entrar en el canon del teatro político.

LA *HAMARTIA* DE CIPIÓN

La actualización toca también la caracterización de los personajes, más concretamente a Cipión. Cervantes lo presentaba como un general que, en cumplimiento de su deber para con el Senado romano, buscaba el modo más eficaz y menos sangriento para someter a los rebeldes hispanos. Su virtud y valor eran reconocidos incluso por los embajadores numantinos; en el esquema siguiente se aprecia la modificación del tratamiento que recibe Cipión por parte de los numantinos en el 37 y el 43:

Cervantes: a) “buen señor” (v. 225), b) [tu] “grata licencia” (v. 225), c) [tu] “real grandeza” (v. 231), d) “tu virtud y valor” (v. 261), e) “señor y amigo” (v. 264);

Madrid: a) “señor”, b) [tu] “licencia”, c) [nada], d) “tu rectitud”, e) “amigo”;

Montevideo: a) “señor”, b) [tu] “grata licencia”, c) [tu] “real grandeza”, d) “tu virtud y valor”, e) “leal amigo”.

Constatamos que, ante el afeitado de adjetivos de la versión de Madrid, la de Montevideo recupera la versión original, excepto para el “señor y amigo” final que no va más allá de un “leal amigo”. Es evidente que en 1937 Alberti no puede conceder tanto epíteto grandilocuente a quien ha presentado como el alter ego histórico de Mussolini. En 1943, en cambio, sin la constricción del retrato fascista de Escipión y sus soldados, sin la identificación de estos últimos como italianos, puede restablecer la adjetivación cervantina. El proceso

actualizador de 1937 impone el retoque del texto original, mientras que al texto modernizador de Montevideo no le disturba el tratamiento respetuoso de Cervantes.

El Cipión cervantino podría haber sido un protector de la libertad concertada de los numantinos ante el Senado romano; eso parecía ser lo que le proponían los embajadores de los sitiados en el recuerdo de su obsoleto acatamiento de las leyes del senado romano, pero él ha decidido que va a ser solo su conquistador. Alberti modifica la psicología del personaje, haciendo de él un militar seguro de su victoria, sin muchas aristas en su personalidad (Hermans, 1989: 176-179; Arlandis, 2017: 186). Al no obligarlo a confrontarse con la propuesta de renovación del vasallaje de los numantinos, lo exime de valorar siquiera la posibilidad de finalizar la guerra de modo menos traumático, como en cambio tiene que hacer, mal de su grado, su modelo quinientista. Pierde así la dimensión trágica (Gagen, 2008: 104) que, en 1585, le confería la *hamartia*, el error de apreciación de la oferta numantina –una vuelta al tipo de relación anterior a la guerra– que desencadenará el final trágico y le privará a él de las mieles del triunfo (Tar, 1990: 22; Martín, 1996: 23). Será en definitiva su actuación, condicionada por la *hybris*, la que lo conduzca a la pérdida de los honores militares por la victoria; esto es lo que hace de él, según algunos cervantistas (De Armas, 1974: 38-40 y 2003: 125; Carrasco, 1999: 97; Lauer, 2014: 988), el verdadero protagonista de la tragedia.

La implícita exculpación del imperio romano, al atribuir la tragedia a un error de apreciación del cónsul, permite a Cervantes la adhesión, más o menos explícita, a la acrobática teoría de la *translatio imperii* en su variante goticista (Sáez, 2018: 241) que ha depositado sobre las cabezas de los católicos reyes hispánicos la corona del sacro imperio romano-germánico. La empatía con los numantinos, pero a la vez la comprensión humana para con el representante del imperio, se integran a la perfección en la visión pluriperspectivista del mundo de Cervantes, que la crítica, a menudo, ha confundido con ambigüedad (King, 1979; Johnson, 1981; Hermenegildo, 1994: 33-35; Schmidt, 1995: 38; De Armas, 2003; Cortadella i Morral, 2005: 561; Ryjik, 2006: 218; Armstrong-Roche, 2008: 223; Moreno Hernández, 2012: 21-24; López Fonseca 2016: 205), dando lugar a lecturas, a mi ver, poco respetuosas con el texto, como las que defienden que en Cipión Cervantes deja entrever los perfiles de sendos represores imperiales en otras tantas revueltas por la libertad y la dignidad de los pueblos, a saber: el duque de Alba contra los holandeses en Flandes (Johnson, 1981; Baras Escolá, 2009 y 2015), don Juan

de Austria contra los moriscos en Las Alpujarras (Hermenegildo, 1976 y 1994; Buezo, 2005: 21; Calvo, 2018: 173) o García Hurtado de Mendoza contra los araucanos en la Pampa chilena (King, 1979; Simerka, 1998; Calvo, 2018).

La decisión de Alberti de obviar la sumisión al senado romano por la Numancia anterior a la guerra le sirve para modernizar la trama, evitando referencias históricas, como había hecho ya con el recuerdo de España, en su diálogo con el río Duero, de los varios pueblos invasores y su reivindicación del goticismo. Cumple también una función actualizadora, en cuanto concesión al espíritu de lucha de los madrileños, que difícilmente habría aceptado su asimilación a un pueblo que pedía el sometimiento del invasor. La operación textual resulta, pues, doblemente eficaz para la dimensión pragmática de la obra, pero conlleva el pago de un alto precio con la transformación de la psicología de Cipión, el alejamiento de la obra del canon trágico clásico y la reducción a una dimensión única de la trama pluriperspectivista de Cervantes.

Por otro lado, la simplificación de los planos semánticos de la tragedia, la renuncia al tímido dialogismo cervantino, se hacía necesaria en una obra de agitación política que no busca, como su hipotexto, la catarsis de los afectos, el apagamiento de las pasiones por empatía o rechazo, como quería Aristóteles (*Poética*, 13, 1452b 34; 1453a 5), sino la activación de la reflexión, la crítica y en última instancia el enardecimiento del espíritu de combate.

La exclusión en las dos versiones de Alberti de las escenas del texto clásico más connotadas históricamente, como el banquete antropofágico, la profecía del nigromante, el recuerdo del anterior sometimiento a las leyes del senado romano por parte de los numantinos o las alusiones a la duración de la guerra, así como la reducción del espesor histórico de la profecía del Duero a no más que su reflejo en las circunstancias bélicas del momento, hacen que la confrontación entre los dos tiempos, el numantino anterior a Cristo y el madrileño o montevideano de la doble cruel guerra contemporánea, sea más nítida, sin las transiciones del proceso histórico que en la consolación del Duero van preparando el glorioso presente. La intención pragmática del texto cervantino, como ya he sugerido antes, apunta hacia la exaltación del glorioso imperio filipino, digno heredero de los valores numantinos que ya habían venido anunciado los otros actores de la némesis histórica; la corriente maestra, engrosada por los afluentes tributarios de muchas épocas diferentes, no podía sino desembocar en el oceánico dominio mundial de España. La intención pragmática de Alberti no contempla la satisfacción del ego patrio del espectador, sino su reconocimiento del mismo ardor combatiente en los

numantinos resistentes al asedio romano; cualquier remanso de analogía histórica está de más; solo sirve la comprensión de los términos del conflicto. De ahí que no le importe a Alberti la pérdida de la dimensión trágica de Cipión, ni la aceptación del destino inexorable de los numantinos en la escena nigromántica; no debe ofrecer a su espectador apoyaderos para la purificación de las pasiones que le hagan más llevadero el final trágico; a él le interesa la tragedia no en cuanto escenificación del acatamiento final de la derrota del individuo o un pueblo ante la fuerza de los hados o por las consecuencias de la *hamartia* colectiva o individual; a él le interesa la tragedia en cuanto máquina generadora de actantes contrapuestos a la injusticia y tratar de conseguir que sus efectos se extrapolen a la vida real, con la rotura de la cuarta pared.

CONCLUSIONES

Los procesos de modernización y de actualización, sobre todo estos últimos, a los que Alberti ha sometido la *Numancia* de Cervantes conllevan, aunque él no lo declare, el cambio de intención del texto; Alberti no parece percatarse de la bivocalidad de su reelaboración de la tragedia de Cervantes, cuando se apropia sin rémoras de ningún tipo de la intención de Cervantes:

Sí; adaptación y versión actualizada, de circunstancias; pero como las actuales son las más grandes y difíciles por que atraviesa la historia de España, creo que Cervantes, poeta y militar, se hubiera sentido orgulloso de asistir a la representación de su tragedia en el viejo teatro de la Zarzuela, de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas. (Alberti, 1937: 43)

Los procesos de la doble adaptación tienen como consecuencia la exclusión de la doble *Numancia* de Alberti del canon aristotélico y su aproximación al teatro político de Piscator y Brecht. La proyección temporal abierta de Alberti impide la catarsis, pues no hay consolación histórica de la identidad nacional, y posibilita el teatro combatiente, al conminar a los espectadores a que ayuden a España a terminar de escribir la palabra “derrotado” en el libro de su historia, en la versión de Madrid; en la de Montevideo, sin dejar de aludir a la España derrotada por los fascistas, trata de ensanchar su mensaje a un contexto menos localista e históricamente determinado. No hay que olvidar que si la obra de 1937 adaptaba la tragedia de Cervantes a

las circunstancias actuales de aquella España, la del 43 adapta la adaptación del 37 a las circunstancias del mundo entero, aún dominado por la violencia fascista, pero ya sin la urgencia que la inmersión total en la circunstancia bélica confería a la versión del 37. Los críticos comparten la opinión de que la adaptación uruguaya supera en méritos literarios a la madrileña (Sánchez Castañer, 1976: 6; Hermenegildo, 1979: 155; Hermans, 1989: 180-181; Baras Escolá, 2014: 267); tal vez, una de las explicaciones sea precisamente que aquella hace moderno, universal e intemporal lo que en esta era español, si no madrileño, y solo actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1937): “*Numancia*, tragedia de Miguel de Cervantes”, *El Mono Azul*, 43, 2 de diciembre.
- ALBERTI, Rafael (1975): *Numancia. Tragedia*, Madrid: Turner.
- ARIAS, Salvador (2003): “Memoria de un tiempo sin memoria”, *ADE Teatro*, 97, pp. 39-53.
- ARLANDIS, Sergio (2017): “*La destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes según Rafael Alberti y Federico García Lorca: dos propuestas teatrales alternativas”, *Anales cervantinos*, 49, pp. 169-204.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael (2008): “(The) Patria Besieged: Border-Crossing Paradoxes of National Identity in Cervantes’s *Numancia*”, en Benita Sampredo Vizcaya; Simon Doubleday (eds.): *Border Interrogations: Crossing and Questioning the Spanish Frontier from the Middle Ages to the Present*, Oxford: Berghahn Books, pp. 204-227.
- AUB, Max (1937): “Actualidad de Cervantes”, *Hora de España*, 5, pp. 66-69.
- AZNAR SOLER, Manuel (2007): “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”, *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 5, pp. 37-54.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2009): “Estudio preliminar”, en Miguel de Cervantes: *Tragedia de Numancia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 13-56.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2014): “Las dos *Numancias* de Rafael Alberti”, *eHumanista/Cervantes*, 3, pp. 243-273.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2015): *Tragedia de Numancia*, en Miguel de Cervantes: *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, vol. II, pp. 170-182.
- BENJAMIN, Walter (1978): *Brecht. Ensayos y conversaciones*, Montevideo: Arca.

- BRECHT, Bertolt (1963): *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires: La rosa blindada.
- BUEZO, Catalina (2005): “Ambigüedad, alegoría y tiempo histórico en *La Numancia cervantina*”, en Robert Lauer; Kurt Reichenberger (eds.): *Cervantes y su mundo III*, Kassel: Reichenberger, pp. 19-30.
- CALVO, Florencia (2018): “La *Numancia* de Cervantes y la múltiple temporalidad del teatro histórico”, *Anales cervantinos*, L, pp. 167-179.
- CARRASCO, Félix (1999): “*La Numancia*: mecanismos dramáticos y colisión discursiva”, en Ysla Campbell (ed.): *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: dramaturgia e ideología*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 87-97.
- CORTADELLA I MORRAL, Jordi (2005): “*La Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial”, en Chul Park (ed.): *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de Noviembre de 2004*, Hankuk: Universidad de Hankuk, pp. 557-570.
- DE ARMAS, Frederick A. (1974): “Classical Tragedy and Cervantes’ *La Numancia*”, *Neophilologus*, 63, pp. 34-40.
- DE ARMAS, Frederick A. (2003): “Las mentiras de Proteo: el duque de Alba, los Colonna y *La Numancia*”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, 5, pp. 123-132.
- GAGEN, Derek (2008): “Collective suicide : Rafael Alberti’s updating of Cervantes’s *La destrucción de Numancia*”, *Modern Language Review*, 103, pp. 93-112.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (2006): *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*, Madrid: Centro de documentación teatral.
- HERMANS, Hub (1989): *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1976): *La Numancia de Cervantes*, Madrid: SGEL.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1979): “El proceso creador de la *Numancia* de Alberti”, *Imprevue*, 1-2, pp. 147-162.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1994): “Introducción”, en Miguel de Cervantes Saavedra: *El cerco de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid: Castalia, pp. 9-39.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (2001): “Rafael Alberti y *La Numancia* de Cervantes”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Octubre de 2000*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, vol. II, pp. 1177-1200.
- JOHNSON, Carroll (1981): “*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina”, en Manuel Criado de Val (ed.): *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes*, Madrid: EDI-6, pp. 309-316.
- KING, Willard F. (1979): “Cervantes’ *Numancia* and Imperial Spain”, *Modern Language Notes*, 94, pp. 200-221.

- LAUER, Robert (2014): “*La Numancia* de Cervantes y la creación de una conciencia fundacional nacional”, en Emilio Martínez Mata; María Fernández Ferreiro (eds.): *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 986-996.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio (2016): “Alberti y la resistencia numantina como símbolo en la Guerra Civil: la *Numancia* de Rafael Alberti”, en Emilio Peral Vega; Marta Olivas Fuentes (eds.): *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*, Madrid: Escolar y Mayo, pp. 199-228.
- MARTÍN, Francisco J. (1996): “El desdoblamiento de la *hamartia* en *La Numancia*”, *Bulletin of the Comediantes*, 48.1, pp. 15-24.
- MATEOS MIERA, Eladio (2003): “Rafael Alberti y la tradición del teatro español”, *Boletín Hispánico Helvético*, 2, pp. 65-84.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2012): “‘El jirón lusitano’ en *La Numancia*: siglo de oro e imperio católico”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 89-1, pp. 15-20.
- (*Numancia*) Miguel de Cervantes (2015): *Tragedia de Numancia*, en Miguel de Cervantes: *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid: Real Academia Española, vol. II. pp. 170-182.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004): “Rafael Alberti y el teatro de combate de la guerra civil (1936-1939)”, en Gonzalo Santonja (ed.): *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, vol. II, pp. 205-220.
- (*Poética*) ARISTÓTELES (1992): *Poética*, edición trilingüe, traducción de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- PUCHAU DE LECEA, María del Mar (2014): “*Numancia*. Miguel de Cervantes, 1580-Rafael Alberti, 1937”, en Barbara Greco; Laura Pache Carballo (eds.): *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 321-329.
- RYJIK, Verónica (2006): “Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes *El cerco de Numancia*”, *Anales cervantinos*, 38, pp. 203-19.
- SÁEZ, Adrián J. (2018): “Los godos de Cervantes”, *Rassegna iberistica*, 110, pp. 239-254.
- SÁNCHEZ CASTAÑER, Francisco (1976): “Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX”, *Anales Cervantinos*, 15, pp. 3-18.
- SCHMIDT, Rachel (1995): “The Development of *Hispanitas* in Spanish Sixteenth-Century Versions of the Fall of *Numancia*”, *Renaissance and Reformation*, 19.2, pp. 27-45.

- SIMERKA, Barbara A. (1998): “‘That the Rulers Should Sleep without Bad Dreams’: Anti-Epic Discourse in *La Numancia* and *Arauco domado*”, *Cervantes*, 18.1, pp. 46-70.
- TAR, Jane (1990): “*Hamartia* in Cervantes’ *La Numancia*”, *Aleph*, 5, pp. 22-28.
- VIVAR, Francisco (2000): “El ideal *pro patria mori* en *La Numancia* de Cervantes”, *Cervantes*, 20.2, pp. 7-30.