



CLÁSICOS  
CASTALIA

---

LA DESTRUCCIÓN  
DE NUMANCIA

MIGUEL DE CERVANTES


LA DESTRUCCIÓN  
DE NUMANCIA

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE  
ALFREDO HERMENEGILDO



CLÁSICOS  
CASTALIA



es un sello propiedad de  edhasa

Diputación, 262, 2.º1.<sup>a</sup>  
08007 Barcelona  
Tel. 93 494 97 20  
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:  
<https://www.castalia.es>  
<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 1994  
Primera edición: septiembre de 2023

Ilustración de la cubierta: Antonio Guerrero, «Toma de Numancia», 1802.  
Óleo sobre tela, Real Academia de San Fernando.

© de la edición: Alfredo Hermenegildo  
© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2023

ISBN 978-84-9740-927-8  
Depósito Legal B 15019-2023

Impreso en Barcelona por CPI Black Print  
Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com).

*Para Simón, Maude y Martin*

# S U M A R I O

---

INTRODUCCIÓN . . . . .	11
Tiempo de escritura y tiempo de representación. . . . .	11
La historia de la muerte de Numancia. . . . .	14
Reencarnación literaria de Numancia . . . . .	17
Evaluaciones críticas de la tragedia . . . . .	20
<i>La destrucción de Numancia</i> . . . . .	27
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA . . . . .	43
BIBLIOGRAFÍA SELECTA . . . . .	45
REPERTORIO DE SIGLAS UTILIZADAS . . . . .	49
NOTA PREVIA. . . . .	51
 <b>LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA</b>	
Jornada primera . . . . .	61
Jornada segunda. . . . .	87
Jornada tercera . . . . .	117
Jomada cuarta. . . . .	145
 APÉNDICE. . . . .	 179
EL EDITOR . . . . .	217

# I N T R O D U C C I Ó N

---

## TIEMPO DE ESCRITURA Y TIEMPO DE REPRESENTACIÓN

Cervantes es liberado el 19 de setiembre de 1580, tras un cautiverio de cinco años en tierras argelinas. Cuando vuelve a España en noviembre de ese mismo año, elige domicilio en Madrid e inicia una carrera de dramaturgo que le llevará a participar activamente en la vida teatral de la corte, entre el fin de 1582 y el año 1587. Al final, según él mismo confiesa, «tuve otras cosas en que ocuparme, dexé la pluma y las comedias».<sup>1</sup>

Durante esos años, «se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destrucción de Numancia* y *La batalla naual*, donde me atreuí a reduzir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor dezir, fui el primero que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes».<sup>2</sup>

Tenemos muy escasas noticias sobre quién puso en escena *La destrucción de Numancia*. Un pasaje del *Quijote* nos señala que la

<sup>1</sup> Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. de Schevill y Bonilla, t. I, 1915, p. 7.

<sup>2</sup> Id.

*Numancia* y otras obras «de algunos entendidos poetas han sido compuestas para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado». <sup>3</sup> Sin necesidad de tomar como dato histórico el contenido del fragmento quijotesco, sí es posible suponer que la *Numancia* fue presentada en el corral y dio dinero a quien la llevó a las tablas.

La tragedia debió de componerse entre junio de 1581, fecha de la anexión de Portugal por Felipe II y a la que se hace alusión en ella, y marzo de 1585, en que se firma el contrato con Porres. Según señala Canavaggio, <sup>4</sup> «par ce contrat, en effet, Cervantes s'engageait à écrire *La Confusa*, dont nous savons qu'elle clôt la liste des oeuvres citées dans *l'Adjunta al Parnaso*. L'influence de la dramaturgie néo-sénéquienne qui trahit cette pièce, de fréquentes coïncidences de structure, de versification, de vocabulaire avec celles de Cueva, nous incitent à la juger postérieure à la publication, en 1583, des *Comedias y tragedias* du poète sévillan».

La propuesta de Canavaggio resulta pertinente. Pero, de todas formas, podemos afirmar que la obra surge, año más o año menos, al final de un período histórico en el que, en efecto, España ha anexionado Portugal (1581), en que Cervantes vuelve del cautiverio argelino (1580) y descubre la dolorosa desaparición de su ídolo político y militar, don Juan de Austria (1578), el vencedor de Lepanto (1571) y el triunfador en la guerra contra los moriscos de las Alpujarras (1570). Después de esa serie de hechos significativos y, tras el paréntesis de Argel, se escribe la *Numancia*.

Cervantes, para la construcción de la obra que ocupa nuestra atención, echó mano de las informaciones que sobre el asedio y destrucción de la ciudad de Numancia le daban el cronista Ambrosio de Morales, en su obra continuación de la de Florián de Ocampo, la *Coránica* de Diego de Valera y, como acertadamente sugiere

<sup>3</sup> Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*, ed. de Schevitz y Bonilla, t. II, 1931, p. 348.

<sup>4</sup> Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, 1977, p. 21.

Francisco Ynduráin,<sup>5</sup> las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara. Jean Canavaggio, en su obra anteriormente citada,<sup>6</sup> da una información completa y sitúa el problema de la elección de un tema histórico como resultado de «un certain respect de l'histoire», aunque, fundamentalmente, los hechos históricos no son más que un sistema de referencias que el dramaturgo va a remodelar según sus particulares intereses, su ideología, etc.

Así, la tragedia no es una simple reconstrucción arqueológica de un hecho histórico pasado. *La Numancia* pone en escena una serie de personajes y de situaciones, cuya complejidad excluye toda lectura monocorde. El referente histórico-arqueológico y la anécdota superficial son completados por un correferente profundo que viene a motivar la dramatización de la lucha de las minorías aplastadas por las mayorías dominantes, de la situación límite que fuerza al ser humano acosado a crear solidariamente los valores que fijan las bases de la existencia colectiva.<sup>7</sup> En este destruir la soledad para crear la conciencia del yo colectivo se puede encontrar la explicación última de la ambigüedad con que la obra presenta la entrañable y admirada figura del, por otra parte, odiado destructor de Numancia, el general Escipión.<sup>8</sup> El imperialista romano, como todos

<sup>5</sup> Cervantes, *La Numancia*, ed. de Francisco Ynduráin, 1964, p. 26.

<sup>6</sup> Canavaggio, p. 41.

<sup>7</sup> Schizzano Mandel..., p. 318.

<sup>8</sup> Sobre la interpretación de la *Numancia* como texto atado al problema de la aniquilación de la resistencia morisca en la guerra de las Alpujarras, *vid.* Alfredo Hermenegildo, *La «Numancia» de Cervantes* (Madrid, 1976), de donde se toman numerosas ideas y pasajes para esta introducción. La crítica de Georges Güntert («Arte y furor en *La Numancia*», 1986, y «La poética del primer Cervantes: desde *La Numancia* al *Quijote*» 1986) acepta mal nuestra interpretación, atribuyéndonos unas «creencias» que en modo alguno son nuestras. Sin rebatir las afirmaciones y suposiciones de nuestro trabajo arriba citado con datos y argumentos precisos, lleva el problema por otro camino, muy uncido a la tiranía del texto, pero acertadamente presentado y lleno de agudas observaciones. La obsesión por la autonomía del texto niega a Güntert toda posibilidad de acercamiento a los «pensamientos cervantinos», según él mismo señala dos veces en el segundo de sus trabajos (pp. 86 y 89). Sevilla Arroyo y Rey Hazas, en la introducción a su edición del *Teatro completo* de Cervantes



los dominadores, fuerza al colectivo numantino a abandonar toda esperanza «actual», a cambio de la inmarcesible gloria futura, hecha realidad cuando su heredera, España, había alcanzado la condición de potencia imperial y fuerza destructora de sus propias minorías.

## LA HISTORIA DE LA MUERTE DE NUMANCIA

Antes de adentrarnos en el análisis de la tragedia, nos parece conveniente presentar esquemáticamente la historia de la caída de Numancia. Las fuentes más inmediatas con las que se puede reconstruir la serie de hechos –Polibio y el libro de Tito Livio sobre el asedio– se han perdido. Queda, a pesar de todo, el epítome del libro LIX de la obra de Tito Livio, en que leemos que Escipión celebró su triunfo sobre Numancia catorce años después de haber vencido a Cartago. Lo cual hace pensar que el general victorioso llevó a Roma a los rehenes necesarios para demostrar la verdad de su éxito militar a las autoridades y a la opinión pública. Estrabón señala, por otra parte, que, cuando cayó Numancia, sólo quedaba en la ciudad un número muy reducido de personas.

Ya en el siglo II de la era cristiana, Appiano de Alejandría construye una narración que contiene la base de la información sobre las guerras de Roma en la península ibérica y los elementos más significativos de la fábula trágica cervantina. En la traducción de *Las guerras ibéricas*, de Appiano, hecha por Miguel Cortés y López en 1852, se dice lo siguiente: «A poco tiempo llegaron a faltar todos los comestibles, sin frutos, ganados ni hierbas: primero se sustentaron con pieles cocidas, como han hecho algunos en las urgencias de la guerra. Acabadas las pieles, se mantuvieron con carne humana cocida, primero de los que morían, repartiéndola por las cocinas, y después de los enfermos; pero, no gustándoles ésta, los más robus-

---

(Barcelona, 1987), rechazan nuestra lectura con un sencillo «me parece más improbable» (p. XXXI), a todas luces insuficiente para desarticular nuestro enfoque, por otra parte siempre discutible.

tos se comieron a los más débiles. En fin, no hubo mal que no experimentasen; de modo que el alimento llegó a convertir en fieras sus ánimos, y el hambre, la peste, el pelo que en tanto tiempo les había crecido convirtió en bestias sus cuerpos. En este triste estado se rindieron a Scipión, quien les mandó que en aquel mismo día llevasen todas sus armas a cierto sitio, y que, al siguiente, se juntasen en otro lugar; pero ellos pidieron un día más, confesando que había aún muchos que, por amor a la libertad, querían quitarse la vida... Al principio muchos se mataron con diversos géneros de muerte, según su gusto; los demás, al tercer día, salieron al sitio señalado, que fue un espectáculo terrible y atroz de todos modos... A los romanos, con todo, les causaba espanto su vista. Scipión, reservando cincuenta de ellos para el triunfo, vendió los demás y echó por tierra la ciudad».<sup>9</sup>

La pintoresca narración de Appiano es una visión muy espectacular de los hechos ocurridos en torno al asedio de Numancia, capital de los arévacos, poderosa tribu celtíbera del norte del alto Duero. Según la historiografía moderna, ya en el año 153 a. C. los numantinos sorprenden a las tropas del cónsul romano Quinto Fulvio Nobilior en el barranco de Valdano y le infligen una gran derrota. A partir de entonces, se suceden los cónsules romanos (Marcelo, Lúculo, Fabio Máximo Emiliano) en una lucha sin cuartel contra el lusitano Viriato y contra los celtíberos de Numancia. En 141 y 140 a. C., Pompeyo intenta en vano cercar Numancia. El fin trágico de Viriato, en 139 a. C., va a modificar el equilibrio de fuerzas y los romanos podrán dedicar una atención más sostenida al problema numantino.

Un nuevo cónsul, Cayo Hostilio Mancino, llega a la Hispania citerior y se ve obligado a negociar con los habitantes de la ciudad arévaca. En el año 136 a. C., el Senado romano «no quiso ratificar el pacto de los Numantinos con Mancino, y el nuevo cónsul, Lucio Futió Filo, fué el encargado de dar a conocer a Numancia la decisión

<sup>9</sup> *Apud Cervantes, Comedias y entremeses*, ed. de Schevill y Bonilla, t. VI, pp. 41-42.

romana, y de entregarle a Mancino para que en él quedase vengada la ruptura del pacto. Por primera vez, un Cónsul romano estuvo atado desnudo ante las murallas de Numancia, y la ciudad celtíbera pudo contemplar cómo Roma faltaba a sus compromisos y sufría una humillación tras otra. Así el Cónsul del año siguiente, Quinto Calpurnio Pisón, fracasaba de nuevo ante Patencia y ni siquiera se atrevía a atacar a Numancia». <sup>10</sup>

La serie de fracasos obligó a Roma a enviar a Escipión Emiliano como gobernador de la Hispania citerior, tras su tercera elección como cónsul. Con él llegan a la península ibérica nombres ilustres de la Roma antigua: Mario, Cayo Graco, el nómada Yugurta, Lucidio el poeta y el historiador griego Polibio. Todos asistieron al asalto de Numancia. El nuevo general, conociendo las dificultades de la operación, decidió cercar la ciudad y rendirla por hambre. Su primera tarea consistió en «transformar el desmoralizado ejército romano de Hispania por medio del entrenamiento de los soldados y el restablecimiento de la disciplina». <sup>11</sup> Escipión utilizó el método griego de asedio, consistente en el empleo de vallados en línea continua. «Levantó primero con estacas el primer dogal que ahogaría a Numancia y construyó luego la circunvalación con muralla y foso, sus torres provistas de catapultas y los siguientes campamentos para el ejército sitiador: Castillejo, Peña Redonda, Valdevorrón, Travesadas, Alto Real, Dehesilla y Raza. Sesenta mil hombres guarnecían esta línea de bloqueo, y sólo atacando podían los sitiados romper el cerco de Escipión, y sus intentos de ruptura fracasaban». <sup>12</sup>

En los meses de julio o agosto de 133 a. C., y tras un largo período de asedio, los numantinos se vieron obligados a «pedir una capitulación honrosa, que no pudo concertarse porque los sitiados se negaron a la entrega de sus armas. Para poder resistir el hambre se llegó en la ciudad sitiada al horrendo recurso del

<sup>10</sup> García de Valdeavellano, *Historia de España*, t. I, 1975<sup>5</sup>, p. 168.

<sup>11</sup> Id. p. 169.

<sup>12</sup> Id.

canibalismo y, al fin, los Numantinos tuvieron que rendirse. Pero antes pidieron un plazo de un día, que fue el último de Numancia, porque la mayor parte de los sitiados se dieron muerte durante él, y después la ciudad era quemada y arrasada por los romanos. Como Cartago y Corinto, Numancia sólo fue en adelante un nombre y unas ruínas». <sup>13</sup>

La noticia del trágico desenlace quedó viva entre los historiadores. Y, saltando de uno a otro, llegó a trazar una imagen diacrónica, un linaje intertextual en el que van surgiendo ciertas anécdotas que polarizan la atención de unos y otros escritores. Así, Lucio Anneo Floro, en el siglo II, asegura que no quedó vivo ni un solo numantino. Y, en consecuencia, Eutropio, Paulo Orosio, Lucas de Tuy y Alfonso el Sabio (con la confusión de Zamora y Numancia en los dos últimos autores) concluyen afirmando que Roma no reconoció el triunfo de Escipión sobre la ciudad arévaca, al no haber recibido los rehenes vivos impuestos por la tradición.

## REENCARNACIÓN LITERARIA DE NUMANCIA

El lema de la destrucción de Numancia ha recibido menos atención en las letras hispánicas que otros grandes mitos de la historia española. Pero aún puede identificarse la obra de Diego de Valera *Coránica de España abreviada*, en que pudo inspirarse Juan Timoneda para componer el romance *Enojada estaba Roma*, incluido en la *Rosa gentil*, de 1573. Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en Su *Primera parte del romancero y tragedias*, de 1587, incluye el romance 7.º, *De la ruyna de Numancia*, reimpresso en el *Romancero general*<sup>14</sup> junto con otro, de autor desconocido, que empieza «Ya de Scipión las banderas». Francisco Mosquera

<sup>13</sup> Id.

<sup>14</sup> *Romancero general* (1600, 1604, 1605), ed. de González Palencia, t. II, 1947, pp. 131 y 114.

Barnuevo publica en 1612 un poema titulado *La Numantina*. Y, aún en el siglo XVII, Francisco de Rojas Zorrilla escribe la comedia *Numancia destruida*.

En el siglo XVIII aparecen dos obras consagradas al tema, López de Sedano escribe *Cerco y ruina de Numancia* e Ignacio López de Castro su *Numancia destruida*.<sup>15</sup> Añadamos la versión de Antonio Sabañón, en el siglo XIX, titulada *Numancia, tragedia española*. Y finalmente, señalemos la noticia que da Pérez Rioja<sup>16</sup> sobre una obra dramática de José María Valverde, pieza nunca representada y cuya existencia no hemos podido comprobar.

Todas estas creaciones quedan relegadas a segundo plano por *La destrucción de Numancia* que estudiamos aquí. La obra cervantina misma ha tenido una fortuna variable. En los últimos cincuenta años ha sido representada varias veces con éxito, en adaptaciones hechas con diferentes y, a veces, contrapuestas intenciones. El drama cervantino se ha usado como instrumento movilizador de masas. Los resultados han sido concluyentes, aun cuando se hayan falseado con frecuencia las bases mismas sobre las que la obra fue construida por su primer autor.

Rafael Alberti presentó una versión *actualizada* de la pieza cervantina en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el año 1937, mientras las tropas del general Franco tenían cercada la capital. Alberti utilizó el tema numantino para animar a todos los que defendían la España republicana.<sup>17</sup> Al terminar la guerra civil de 1936, Alberti hizo una nueva versión de *La destrucción de Numancia*, obra más racional, menos visceral, que fue representada por

<sup>15</sup> Russell P. Sebold publicó (Salamanca, 1971) la única edición moderna de la tragedia.

<sup>16</sup> Pérez Rioja, «Numancia en la poesía», 1954, pp. 69-103.

<sup>17</sup> Se dice que durante el asedio de Zaragoza por las tropas napoleónicas en la guerra de la Independencia, se representó la *Numancia* con fines semejantes a los perseguidos por Alberti en 1937. Fitzmaurice-Kelly y Cotarelo dan la noticia, pero no hay confirmación clara de tal puesta en escena.

Margarita Xirgu en el Estudio Auditorio de Montevideo el año 1943.<sup>18</sup>

En el último medio siglo, las apariciones públicas de la *Numancia* han sido las siguientes:

1937. Jean-Louis Barrault ofrece su propia versión francesa en el teatro Antoine de París.

1949. Adaptación de Francisco Sánchez Castañar presentada en el teatro de Sagunto, con música de Joaquín Rodrigo y asesoramiento técnico del arqueólogo Schulten.

1952, 1953 y 1955. Jean Lagénie y Raymond Paquet dirigen una versión hecha por el primero, en representaciones que tienen lugar en Sarlat (1952), Burdeos (1953) y de nuevo en Sarlat (1955), con ocasión del festival de arte dramático.

1955. Salvador de Madariaga traduce al francés y adapta la obra cervantina. Se estrena en la Opera de París, con música de Henri Barraud.

1956. La compañía Lope de Vega, de Madrid, dirigida por José Tamayo, presenta al aire libre en Alcalá de Henares una refundición hecha por Nicolás González Ruiz.<sup>19</sup>

1958. Se estrena en Rouen una adaptación francesa de Robert Marrast y André Reybaz, publicada en París el año anterior.

1965. Jean-Louis Barrault dirige una versión, hecha por Jean Cau, en el Festival de Aviñón y en el teatro Odeón de París.

<sup>18</sup> Las dos versiones de Alberti se publicaron, respectivamente, en Madrid (1937) y Buenos Aires (1943). Alberti ha reunido las dos obras en *Numancia* (Madrid, 1975). Sobre el problema de la adaptación de la tragedia cervantina, *vid.* Alfredo Hermenegildo, «Alberti and the Spectator of *Numancia*» (*The Malahat Review*, Victoria, B. C., Canadá, 1978, núm. 47, pp. 148-153) y «El proceso creador de la *Numancia* de Alberti» (*Imprévue*, Montpellier, 1979, pp. 147-162).

<sup>19</sup> Es curioso señalar que la tragedia cervantina, ambigua y sugerente de lecturas contrapuestas, provoca la adaptación de Alberti y su uso contra las tropas «imperiales» de Franco durante la guerra civil de 1936-39. Unos años más tarde, en 1956, los triunfadores de aquella contienda vuelven a utilizar la *Numancia* en beneficio de su propia visión de la historia.

1966. Miguel Narros estrena el 3 de octubre una nueva adaptación de la tragedia en el teatro Español de Madrid. Ricardo Doménech ha resumido certeramente las características de tal puesta en escena: «1) adaptar esta tragedia a una problemática actual: la libertad amenazada en nuestro mundo contemporáneo; 2) respetar, con verdadera escrupulosidad, el texto dramático, sin apenas cortes y, desde luego, sin añadidos de ningún tipo; 3) hacer depender esta actualización del vestuario, así como de una serie de voluntarios anacronismos, que tendían a aproximar el conflicto dramático a la sensibilidad del espectador de hoy».<sup>20</sup> Esta representación de *Numancia* ha puesto de relieve lo que de verdad constituye la materia dramática trabajada por Cervantes: la libertad amenazada en el mundo contemporáneo, el nuestro y el suyo. Ésta ha sido, justamente, la guía que ha ordenado nuestra reflexión y nuestros trabajos sobre la tragedia cervantina.

1969. Virgilio Bardella presenta en Milán una versión italiana (*L'assedio*), en que la destrucción de la ciudad arévaca sirve de soporte anecdótico a la dramatización de la guerra del Vietnam.

1971. Óscar Mandel ofrece en Santa Bárbara (California) otra adaptación de la *Numancia*, titulada *General Audax*.<sup>21</sup>

## EVALUACIONES CRÍTICAS DE LA TRAGEDIA

La crítica sobre *La destrucción de Numancia* ha sido muy variada. Leandro Fernández de Moratín no dio importancia al teatro cervantino, equiparándolo con el de Virués y Cueva, sin establecer los matices que se imponen y echando en cara a su autor el que «sólo atendió a buscar en él [en el teatro] los socorros que necesitaba su habitual pobreza, escribiendo como los demás, y olvidando

<sup>20</sup> Cervantes, *La destrucción de Numancia*, ed. de Ricardo Doménech, 1967, p. 22.

<sup>21</sup> Vid. Adrienne Schizzano Mandel, «*La Numancia*, cuando el último hombre...», p. 318.

lo que sabía para acomodarse al gusto del público y merecer su aplauso». <sup>22</sup> Moratín rechazó, en *La destrucción de Numancia*, todos los detalles que iban contra el gusto neoclásico, tales como los conjuros, el empleo de lo fantástico, las matanzas, la elección misma del argumento, la dispersión de la acción en intrigas secundarias, etc.

En realidad, ninguno de los neoclásicos supo apreciar e identificar el verdadero sentido de la tragedia de Cervantes y, en general, de todo su teatro. Nasarre, García de la Huerta y el abate Lampillas son los ejemplos más significativos.

Bossange imprime en 1826 una edición de las *Obras escogidas de Miguel de Cervantes*, dirigida por García de Arrieta. La *Numancia* fue «escogida», pero aparece muy mutilada, pues le fueron suprimidas ciertas partes consideradas inútiles por el editor.

Con Ticknor y Menéndez Pelayo cambian los vientos. Este último reclama un lugar distinguido en la historia del teatro nacional para la obra cervantina. Y dice: «El único poeta español que se acercó instintivamente a la ruda manera de Esquilo fue (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su *Numancia*, con aquel proceder por grandes masas, aquella imperiosa fatalidad que mueve la lengua de los muertos e inspira agüeros, vaticinios y presagios; los elementos épicos (narraciones, descripciones, etc.), que se desbordan del estrecho cuadro de la escena, lo mismo que en *Los Siete sobre Tebas*; el asunto que no es una calamidad individual, sino el suicidio de todo un pueblo y, finalmente, el espíritu nacional que lo penetra y lo informa todo». <sup>23</sup>

Máinez sigue en la misma línea y no repara en elogios: «La tragedia *Numancia* [...] supera en grandiosidad escénica y alto interés dramático a cuantas producciones de ese género había producido antes la literatura patria. Es una hermosa obra, llena de inspiración, en la que corresponde la esplendidez de la forma a la magnitud del

<sup>22</sup> Fernández de Moratín, «Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español», 1944, pp. 163.

<sup>23</sup> Menéndez Pelayo, «Cuatro palabras acerca del teatro griego en España», 1942, pp. XXII-XXIII.



argumento [...] Con todos sus defectos, es una manifestación poderosa del heroísmo nacional, cantado por un gran poeta de entonaciones patrióticas».<sup>24</sup>

Gotarelo y Valledor, en un trabajo útil como colección de datos,<sup>25</sup> recoge juicios interesantísimos de Chasles, Klein, Goethe, Shelley, Bouterweck, Richter, Schlegel, Schopenhauer y Dohm, si citamos escritores extranjeros, y de Arrieta, José Mor de Fuentes y Gil y Zarate, si se trata de españoles.

Entre los críticos que han abordado de modo preciso el estudio de la tragedia, la opinión más generalizada tiende a no rechazarla y, en general, a considerarla como una de las mayores realizaciones del teatro clásico de España. Sirvan de muestra los ejemplos siguientes.

Esménard, primer traductor de la *Numancia* al francés, no está convencido de los auténticos valores dramáticos cervantinos. Y dice así: «Aussi cette pièce ne pouvait-elle consister qu'en épisodes, ce ne pouvait être qu'une tragédie à tiroir; mais dans plusieurs de ces scènes détachées Cervantès a eu d'heureuses inspirations. L'amitié des deux jeunes gens, le désespoir de la mère, qui voit mourir son fils d'inanition; le discours du dernier des Numantins avant de se précipiter, sont des morceaux recommandables».<sup>26</sup>

James Y. Gibson ve más fuerza épica que dramática en la obra cervantina y añade que «is simply a glorious page in Spanish history converted into sounding verse».<sup>27</sup> Alphonse Royer, que veía en la *Numancia* «une belle et grandiose composition»,<sup>28</sup> la consideraba como un cuadro pintado con sangre y lágrimas. Eduardo Julia Martínez, refiriéndose, en general, a todos los dramas cervantinos, dice que nuestro autor «fue más constructor de escenas que de obras».<sup>29</sup> Joaquín Casaldueiro intenta dar una visión de la pieza con estas

<sup>24</sup> Máinez, *Cervantes y su época*, 1901, p. 564.

<sup>25</sup> Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Madrid, 1915.

<sup>26</sup> *Numance, tragédie*, traducido por Esménard, 1823, p. 75.

<sup>27</sup> *Numantia. A tragedy*, traducido por James Y. Gibson, 1885, p. XI.

<sup>28</sup> *Théâtre de Cervantes*, traducido por Alphonse Royer, 1870, p. 3.

<sup>29</sup> Eduardo Juliá Martínez, «Estudio y técnica de las comedias de Cervantes», 1948, p. 365.

palabras: «Describiendo la tragedia con exactitud hemos encontrado su sentido y también su forma. Después de la exposición de la primera jornada, viene la acción: sacrificio, agüeros, desafío y salida en tropel. La imposibilidad de llevar a cabo el desafío y la salida, da lugar a la acción de Marandro y a las dos órdenes de Teógenes: incendio y muerte. Esta estructura lógica sirve de cauce al desarrollo de los acontecimientos y se reviste de un sentimiento lírico que se expresa por medio de tres temas melódicos: hambre, *triste* y muerte-vida, en correspondencia con las tres cristalizaciones de la acción: Marandro, Teógenes, Bariato, las cuales hay que verlas en relación con las personificaciones: España, la Guerra, la Fama».<sup>50</sup>

Ángel Valbuena Prat, en Su *Historia del teatro español*,<sup>51</sup> viene a dar el espaldarazo definitivo al Cervantes dramaturgo, cuando dice que «su sentido de la esencia de la tragedia, su vitalidad, e incluso su teatralismo, hace de *El cerco de Numancia* la mejor obra de la escena de este período». En otro trabajo posterior, señala que «el panteísmo cósmico del gran filósofo alemán [se refiere a Schopenhauer] veía que entre las llamas abrasadoras de un valor heroico, quedaba naciente y viva el alma misteriosa de la Naturaleza inmortal. Y de sus cenizas –de las numantinas–, una especie de «eterno retomo», anunciaba nacimientos y esplendores lejanos. Una especie de wagneriano *Ocaso de los dioses*, en el que la Vida y el Hombre, proféticamente, alumbraban siglos y valores venideros, en un incendio suicidamente fecundo».<sup>52</sup>

Los críticos más contemporáneos coinciden, desde distintas perspectivas, en señalar su dimensión profundamente humana. Para Robert Marrast, «la *Numance* n'est pas seulement une leçon de courage destinée aux assiégés de tous les temps et de tous les pays. Pour nous, elle est seulement cela. Pour les sujets de Philippe II, qui en vérité se trouvaient alors plus souvent dans la situation des soldats de Scipion que dans celle des Numantins, elle est aussi une

<sup>50</sup> Casaldueiro, «La *Numancia*», 1948, pp. 86-87.

<sup>51</sup> Barcelona, 1956, p. 51.

<sup>52</sup> Valbuena Prat, *El teatro español en su siglo de oro*, 1969, p. 16.

leçon de gloire posthume, que seule la justice de Dieu peut accorder». <sup>33</sup> La observación de Marrast excluye de la condición de sitiados, en todos los países y en todos los tiempos, a los españoles del siglo XVI. Y, sin embargo, hubo españoles cercados dentro de su propia patria.

El año 1967 es un momento importante en la historia de la crítica sobre la *Numancia*. Ricardo Domènech publica una edición del drama cervantino con un prólogo en el que se inscribe un deseo de renovar su lectura. Domènech señala algo evidente e ignorado. «Cervantes –dice–, <sup>34</sup> al dramatizar el asedio de Numancia, de ningún modo se sentía impulsado por afanes de erudición, sino por el afán número uno de todo dramaturgo, que es plantear en los escenarios la propia historia contemporánea. El autor encontró en Numancia un pretexto –esto sí, excelente pretexto para hablar a los españoles de su tiempo de la grandeza española que estaban viviendo y protagonizando».

En ese mismo año, Francisco Ruiz Ramón, adoptando criterios amplios al juzgar el drama cervantino, da una magnífica visión del contenido y del funcionamiento de la obra, cuya vitalidad «se debe, primordialmente, a la emoción humana que la llena. Sus personajes están concebidos a escala humana». <sup>35</sup> Y añade más adelante: «Lo que la crítica ha llamado episodios, no son tales, sino, justamente, la verdadera acción central de la tragedia de los numantinos. Una acción vista *dramáticamente* por Cervantes desde diversas perspectivas, a fin de que el espectador *pueda ver* –y eso es puro teatro– qué les pasa a los numantinos encerrados entre los muros de su ciudad, y cuál es la calidad humana de su heroísmo colectivo, pero concreto». <sup>36</sup>

<sup>33</sup> Marrast, *Cervantes*, p. 31.

<sup>34</sup> Cervantes, *La destrucción de Numancia*, ed. Domènech, p. 14.

<sup>35</sup> Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, I, 1971, p. 128.

<sup>36</sup> Id., pp. 139-140,

Nuestros propios trabajos <sup>37</sup> han intentado situar la tragedia cervantina dentro de la gran cadena dramática que se va haciendo realidad en los finales del siglo XVI. Y *La «Numancia» de Cervantes*<sup>38</sup> ha pretendido seguir las sendas abiertas por Marrast, Domènech y Ruiz Ramón, para hacer una lectura desde la contemporaneidad de Cervantes y a partir de los imperativos de una sociedad marcada por desigualdades y presiones de unas regiones sobre otras, de unas Españas sobre otras. Unos años más tarde, Vicente Gaos, yendo en contra de toda lectura de la *Numancia* que vea en ella la apología del Imperio español, dice así: «A mi ver, no hay nada de eso. Cervantes nunca fue “imperialista”, no era Lope, ni tuyo por ideal, como Acuña, “un imperio, un monarca y una espada”. La *Numancia* no es imperialista, ni bélica, sino pacifista».<sup>39</sup>

Con su *Cervantes dramaturge*,<sup>40</sup> Jean Canavaggio ha venido a sintetizar, renovar y lanzar hacia delante el interés por el estudio y la lectura del teatro cervantino y, en consecuencia, de la obra que nos ocupa.

A partir de aquí, han aparecido numerosos artículos, de los que anotaremos los siguientes. Frederick A. de Armas<sup>41</sup> atribuye a Cipión, y no a Numancia, la condición de héroe trágico. Gwynne Edwards concluye que «no es el espíritu trágico de la obra lo que la unifica, sino que es el desarrollo estructural de la acción lo que crea ese ambiente trágico».<sup>42</sup> Matthew D. Stroud propone la clasificación de la obra cervantina como «apólogo dramatizado histórico-político: un auto secular»;<sup>43</sup> Garroll B. Johnson,<sup>44</sup> sin un aparato crítico suficientemente explícito para apoyar textualmente

<sup>37</sup> *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, y *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973.

<sup>38</sup> Madrid, 1976.

<sup>39</sup> *Cervantes, Novelista, dramaturgo, poeta*, 1979, p. 134.

<sup>40</sup> Presses Universitaires de France, 1977.

<sup>41</sup> «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», 1974.

<sup>42</sup> «La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico», 1981, p. 293.

<sup>43</sup> «*La Numancia* como auto secular», 1981, p. 307.

<sup>44</sup> «*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina», 1981.

sus, por otra parte, sugerentes observaciones, trata de romper la «ambigüedad cervantina», buscando en la historia (Troya, Massada, Flandes, la figura de don Juan de Austria) referentes eficaces para llevar a cabo una descodificación adecuada del mensaje dramático. Para Adrienne Schizzano Mandel la obra tiene un mensaje inequívoco: «si los numantinos escogieron la muerte, fue para afirmar su libertad esencial, y con esta, la posibilidad de la trascendencia del yo». <sup>45</sup> La opción de la autodestrucción numantina es la realización del proyecto del yo que se rebela contra la fuerza opresora.

Georges Güntert repite, en dos trabajos publicados el mismo año, <sup>46</sup> su lectura del problema y trata de descubrir en la tragedia cervantina una reflexión poetológica en torno a la oposición entre el *furor*; «que afecta al ser del hombre», y el arte, que «presupone un *saber*, necesario para *hacerla* obra». <sup>47</sup> Y el *ser*; textualizado en los numantinos, tiene que someterse al dominio del *arte* (Cipión), sufriendo por ello una transformación desplegada a lo largo de la tragedia. En el nivel discursivo, Güntert ve en el *arte* y el *furor* de la *Numancia* «un significado ulterior, que no puede ser sino retórico», <sup>48</sup> reduciendo así la transcendencia de la tragedia a motivaciones puramente «literarias», que en modo alguno justifican ni explican, por ejemplo, el interés, el uso constante y la lectura multiforme que cada época ha hecho de la obra cervantina. Resultaría altamente inverosímil suponer que Alberti y los madrileños cercados en la guerra civil de 1936-1939 pusieron en marcha la famosa representación numantina impulsados por preocupaciones de orden poetológico.

Cierran la bibliografía sobre la *Numancia* el prólogo a la edición del *Teatro completo* de Cervantes, realizado por Sevilla Arroyo y

<sup>45</sup> «*La Numancia*: cuando el último hombre ha dicho su última palabra», 1981, p. 317.

<sup>46</sup> «Arte y furor en *La Numancia*», 1986, y «La poética del primer Cervantes: desde *La Numancia* al *Quijoté*», 1986.

<sup>47</sup> «La poética del primer Cervantes...», p. 92.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 89.

Rey Hazas,<sup>49</sup> donde se encuentra en el honor la principal fuerza motriz de las acciones, «hasta convertirlo en verdadero sustituto funcional del destino»,<sup>50</sup> y el artículo de Paul Lewis-Smith, que analiza detalladamente cómo Cervantes escribió una tragedia para convertirla, después, en tragicomedia.<sup>51</sup>

## LA DESTRUCCIÓN DE NUMANCIA

### *La fábula*

La acción de la tragedia puede resumirse de la manera siguiente:

Cipión, general romano, llega al sitio de Numancia para reorganizar el ejército, enviado y sin moral. Arenga a sus hombres y ordena la implantación de una dura disciplina para reanudar las operaciones que permitirán la conquista de la ciudad. Entran dos embajadores numantinos a negociar la paz, pero la condición escipioniana exige la rendición total. La altivez de los sitiados los obliga a rechazar la propuesta romana. Cipión ordena construir un foso y hacer los preparativos para someter la ciudad por el hambre. Sale España prediciendo la caída de Numancia y la resurrección y triunfo de la patria futura. Invoca al Duero para que proteja a los numantinos y el padre río aparece en escena acompañado de tres arroyuelos y profetizando el éxito venidero.

Dentro de la ciudad sus habitantes se preparan para la lucha. Quieren llevar a cabo tres acciones: el desafío a los romanos para celebrar un combate singular entre un numantino y un romano, la averiguación del destino marcado por las estrellas y un sacrificio a Júpiter. Marandro, enamorado de Lira, sale a escena y discurre con

<sup>49</sup> Barcelona, 1987.

<sup>50</sup> Id., p. XXXIII.

<sup>51</sup> «Cervantes' *Numancia* as Tragedy and as Tragicomedy», 1987.

su amigo Leonicio sobre la conveniencia del amor en medio de las atrocidades de la guerra. Los sacerdotes intentan adivinar el futuro sacrificando una víctima a los dioses, pero todos los presagios prometen grandes catástrofes. Marquino hace conjuros sobre un cuerpo muerto, que resucita y predice la ruina total. El adivino no quiere ser testigo de la desgracia colectiva que se avecina y se arroja también a la tumba.

Los numantinos, desde la muralla, proponen a Cipión el combate singular, y el romano exige rendición sin condiciones. Los sitiados quieren hacer una salida para morir matando, pero se lo impiden las mujeres, que no aceptan el quedar solas y abandonadas al enemigo. Deciden quemar la ciudad con todas sus riquezas, y arrojar a las llamas, para que los romanos no encuentren más que cenizas. El hambre atormenta a los sitiados y Marandro, para dar a Lira algo de comer, sale con Leonicio fuera de la muralla con intención de robar pan en el campamento imperial. El pueblo de Numancia cruza la escena llevando todos los enseres domésticos al fuego. Los romanos han sorprendido a Marandro y Leonicio; matan a este último y hieren al primero, que llega a Numancia con el pan deseado, para morir apoyado en el regazo de Lira. La Guerra, la Enfermedad y el Hambre salen a escena narrando y comentando los tristes acontecimientos que se desarrollan dentro de las murallas. Teógenes, jefe de la ciudad, sale con su mujer y sus hijos y van todos al sacrificio. El caudillo vuelve con la espada ensangrentada, una vez consumada la acción, y va en busca de su propia destrucción. Todo queda en silencio. Los romanos, extrañados, escalan las murallas y sólo contemplan muertos y cenizas de lo que fue Numancia. Únicamente está vivo un muchacho, Bariato, que, después de increpar a los romanos, se arroja desde lo alto de la torre en que se encuentra, y se mata. La Fama cierra la obra haciendo un canto al heroísmo de la ciudad celtíbera.