



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Aszyk, Urszula
La imagen de la Numancia sitiada en la dramaturgia española, o la
tragedia cervantina como modelo dramático y fuente de inspiración
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 8, núm. 2, 2020, Junio-, pp. 11-38
Instituto de Estudios Auriseculares
España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517564986002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La imagen de la Numancia sitiada en la dramaturgia española, o la tragedia cervantina como modelo dramático y fuente de inspiración

The Image of Numancia under Siege in Spanish Drama or: Cervantes' Tragedy as a Dramatic Model and Source of Inspiration

Urszula Aszyk

Universidad de Varsovia
POLONIA
uaszyk@uw.edu.pl

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 11-38]
Recibido: 04-12-2019 / Aceptado: 27-02-2020
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.03>

Resumen. El propósito de este ensayo es de estudiar la evolución de la imagen de Numancia como ciudad sitiada en la dramaturgia española, tratando la *Numancia* de Cervantes como punto de partida. Con este fin hemos seleccionado una serie de obras en las que se representa la ciudad de Numancia durante el asedio romano y, al realizar un estudio comparativo, hemos llegado a la conclusión de que la tragedia de Cervantes constituye un modelo dramático que, hasta el presente, está inspirando a los autores y la gente de teatro. Se supone que las similitudes entre la obra cervantina y las de los dramaturgos como Rojas Zorrilla y López de Ayala se deben al uso de las mismas fuentes romanas y posteriores, sin embargo, nuestro análisis confirma que lo que es fruto de invención de Cervantes, es decir, las escenas estremecedoras de la vida dentro de la ciudad sitiada, tiene sus obvios equivalentes en las obras de autores mencionados. En el siglo xx, en cambio, se utiliza el texto del drama de Cervantes sin ocultarlo, creando adaptaciones y versiones actualizadas, como lo han hecho Alberti y Sastre, o, acudiendo a las técnicas de reescritura, se conciben textos dramáticos nuevos, en sí originales y autónomos que, sin embargo, mantienen un diálogo intertextual con la tragedia cervantina, pro-

cedimiento del cual un ejemplo más relevante lo constituye *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll.

Palabras clave. Sitio de Numancia; *Numancia de Cervantes*; Rojas Zorrilla; López de Ayala; Rafael Alberti; Alfonso Sastre; Laila Ripoll.

Abstract. The purpose of this essay is to study the evolution of the image of Numancia as a city under siege in Spanish drama, with Cervantes' *Numancia* as its starting point. To that end we have chosen a series of works in which is depicted the city of Numancia during the Roman siege, and by making a comparative study, and have come to the conclusion that Cervantes' tragedy constitutes a dramatic model which to the present day continues to inspire authors and the theatrical community. It is to be supposed that the similarities between the work by Cervantes and those by dramatists such as Rojas Zorrilla and López de Ayala are due to their having used the same Roman and later sources; however, our analysis confirms that what the fruit of Cervantes' invention, in other words the shocking scenes of life inside the besieged city, has its obvious equivalents in the works of those authors mentioned. In the twentieth century, on the other hand, the text of Cervantes' drama is openly used, creating adaptations and up-to-date versions, like those of Alberti and Sastre or, by using techniques of re-writing, new dramatic texts, original and independent in themselves, but which nevertheless maintain an intertextual dialogue with Cervantes' tragedy; an example of such a process is *La ciudad sitiada* by Laila Ripoll.

Keywords. Siege of Numancia; *Numancia by Cervantes*; Rojas Zorrilla; López de Ayala; Rafael Alberti; Alfonso Sastre; Laila Ripoll.

INTRODUCCIÓN

La tragedia cervantina comúnmente conocida como *Numancia*, o *La Numancia*, empezó a llamar la atención después de su aparición impresa en 1784¹, es decir, doscientos años después de ser concebida y llevada a las tablas². Desde aquel momento, resalta Jordi Cortadella i Morral, la obra «no ha dejado de despertar interés como paradigma del sacrificio supremo por la libertad frente al invasor»³. Cabe añadir que con frecuencia se exalta también la heroica y ejemplar resistencia de los numantinos, así como su patriotismo. Por estas y muchas otras razones *Numancia* está considerada la «mejor tragedia española»⁴ y la «cumbre de teatro de Cervantes»⁵. Además: «Exceptuando ciertas reacciones negativas, debidas, sobre todo, a nociones dogmáticas, de escuela o a la crasa insensibilidad [...], *Numancia*

1. La obra de Cervantes «intitulada *La Numancia*» fue publicada por primera vez por Antonio de Sancha en el tomo: *Viaje al Parnaso*. [...], en que apareció también *El trato de Argel*.

2. Se supone que fue puesta en escena entre 1582 y 1585 o 1587. Hermenegildo, en su edición de *La destrucción de Numancia*, p. 9.

3. Cortadella i Morral, 1999.

4. Aub, en Maestro, 2004, p. 44.

5. Martínez Bennecker, 2013.

suele suscitar gran entusiasmo tanto en el público teatral como en el lector»⁶. Es de pensar que en los tiempos de Cervantes su recepción por parte del público no era diferente, de todos modos, él mismo con orgullo habla de su buena acogida «en los teatros de Madrid»⁷.

En el presente trabajo se intenta comprobar si la imagen de la Numancia sitiada, la que evoca el emblemático drama de Cervantes, inspiraba y en qué medida a los autores que posteriormente crearon sus obras sobre el tema numantino, o dicho de otro modo, si les servía de modelo. Para llevar a cabo este propósito hemos seleccionado una serie de textos dramáticos que consideramos representativos para las épocas en las que fueron concebidos. Todos ellos se relacionan intertextualmente con el drama cervantino, pero también se observa una similar relación entre ellos e incluso sus títulos parecen mantener un diálogo intertextual⁸.

Dicho esto, tenemos que recordar que la obra cervantina se da a conocer bajo distintos títulos. En el primer tomo de *Don Quijote* se la ve mencionada como *La Numancia*⁹ y en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, como *La destrucción de Numancia*¹⁰. La misma obra fue por primera vez editada como *La Numancia* y más tarde, según la editorial y el manuscrito utilizado, como *La tragedia de Numancia*, *Comedia del cerco de Numancia*, *El cerco de Numancia* o *Numancia*.

No se sabe a ciencia cierta si todos los autores de las obras creadas en las épocas posteriores a la de Cervantes conocieran su drama. Se plantea esta duda con respecto a Rojas Zorrilla, autor de *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, ambas escenificadas hacia 1630¹¹, y López de Ayala, autor la *Numancia destruida*, tragedia

6. Zimic, 1992, p. 57. En cuanto al número de realizaciones escénicas de la tragedia de Cervantes, cabe comparar lo establecido por Hermenegildo, en su edición de *La destrucción de Numancia*, y Canseco Godoy, 2017, pp. 162-164.

7. Según se lee en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*, *La destrucción de Numancia*, así como *El trato de Argel* y *La batalla naval*, «se vieron en los teatros de Madrid representar [...] sin que les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza», 1972, p. 172.

8. Partimos aquí del concepto general de intertextualidad y conscientemente renunciamos acudir a la tipología de transtextualidad propuesta por Gérard Genette [1982], 1989, ya que la relación que con el texto de Cervantes mantienen los textos de obras sobre el sitio de Numancia posteriormente concebidos no siempre se deja describir fácilmente, ya que sus autores se sirven también de otras fuentes. Pues, hay casos que podrían servir de ejemplos de «absorción» y «transformación» de varios textos, operaciones que Julia Kristeva considera como «dos momentos de la secuencia productiva textual» (1982 [1969]). Llevar a cabo un estudio que abarcase todas las variantes de relaciones intertextuales que se nos presentan rebasaría los límites de este trabajo, por tanto, siguiendo las normas de un estudio comparativo, nos proponemos establecer solo los puntos comunes y diferencias en lo que se refiere a la imagen de la Numancia cercada.

9. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 545.

10. Cervantes, «Prólogo» a *Ocho comedias y ocho entremeses*, p. 172.

11. Hasta el siglo xx las obras de Rojas Zorrilla eran prácticamente desconocidas. El manuscrito de la *Numancia cercada* se guardaba en la Biblioteca Nacional y dos ejemplares de la edición, probablemente del siglo xvii, de la *Numancia destruida* se hallaban en otras bibliotecas (MacCurdy, en su edición de *Numancia cercada*. *Numancia destruida*, p. XIII). La autoría de Rojas Zorrilla de dichos textos fue comprobada en 1915 por Cotarelo y Valledor. En 1977, las dos piezas fueron editadas juntas por Raymond R. MacCurdy. Ver «Prólogo» a Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*. *Numancia destruida*, pp. IX-XXVI.

publicada en 1775 y tres años más tarde estrenada en Madrid¹². Teniendo en cuenta que en el siglo xvii y la gran parte del xviii el manuscrito del drama de Cervantes y sus copias se hallaban encerrados en los archivos, sorprenden los resultados del análisis comparativo que hemos realizado, pues, ciñendo nuestro estudio a las representaciones del interior de la ciudad sitiada y los modos de construirlas en cuanto cuadros dramáticos¹³, descubrimos notables coincidencias, sobre todo, en Rojas.

No surgen semejantes dudas con respecto a las versiones «actualizadas» del drama de Cervantes, la de Rafael Alberti, titulada *Numancia* y representada en Madrid en 1937, y la de Alfonso Sastre, *El cerco de Numancia*, concebida en 1968 y publicada en 1979, más tarde (2002) titulada: *El nuevo cerco de Numancia*. En la obra de Alberti, el original cervantino constituye la principal base de la estructura y en la de Sastre, una especie de marco que permite juntar diversos textos en uno. Ejemplo de un procedimiento distinto encontramos en *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll, una (re)lectura posmoderna del drama cervantino. Después del estreno llevado a cabo en 1999, en la Sala Cuarta Pared de Madrid, la obra fue escenificada en otras capitales españolas y extranjeras y ampliamente comentada¹⁴.

Interesa advertir que a todos los autores hasta aquí citados les atrae el mito de la Numancia sitiada y no se preocupan demasiado por la 'verdad' histórica, aunque

12. En cuanto al teatro del siglo xvii, aparte de dos dramas de Rojas Zorrillia, no se conocen más obras dramáticas que tratasen el tema numantino, aunque sí circulan romances y surgen algunas obras poéticas. En el Siglo de las Luces, a pesar del creciente interés por la historia del sitio de Numancia (ver De la Torre Echávarri, 2000; Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005), solo la tragedia de López de Ayala y sus reposiciones representadas a comienzos del siglo xix ganan la popularidad. No obstante, hay que tener en cuenta la existencia de *Cerco y ruina de Numancia*, «comedia nueva en tres actos» de Juan José López de Sedano (ed. 1800) y de *La Numantina*, obra de José Cadalso, hoy considerada perdida. Sebold, en López de López de Ayala, *Numancia destruida*, p. 32.

13. Conviene tener en cuenta que con respecto al texto dramático el término «cuadro» se define como «unidad dentro de la obra, establecida desde el punto de vista de los grandes cambios de lugar, de ambiente o de época» (Pavis, 1998, pp. 104-105). En lo que respecta al drama del Siglo de Oro, Ruano de la Haza propone definir el «cuadro» como «una acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados» (Ruano de la Haza y Allen, 1994, p. 544; ver también, Ruano de la Haza, 2000, pp. 68-71). Fuera de estos conceptos queda la división de la obra de Sastre en la que cada unidad lleva en su título el término «cuadro».

14. En lo que respecta al teatro actual hemos reducido nuestro estudio a la obra de Laila Ripoll, ya que esta es la que consideramos más lograda, además, ha causado gran impacto al ser puesta en escena. No obstante, hay más piezas recientemente concebidas en las que se afirma el interés por el tema numantino y la tragedia de Cervantes. Sirvan de ejemplo dos obras estrenadas en 2011: *Numancia*, guión de José Luis Arellano García quien lo montó con el Joven Compañía, y *Muere, Numancia, muere*, la narrativa de Carlos Be, cuya adaptación fue puesta en escena por Sonia Sebastián, ver Gómez Sánchez, 2017. Omitimos aquí las realizaciones escénicas que se basan en guiones que ofrecen unas lecturas nuevas del drama cervantino, pero este es un tema que rebasaría los límites de nuestro ensayo. A modo de ejemplo mencionemos solo el guión de la *Numancia*, llevado a las tablas por Pérez de la Fuente (2015-2016); lo estudia muy a fondo Begoña Gómez Sánchez (2017).

—a excepción de Laila Ripoll— todos aluden a las figuras históricas y los momentos decisivos del cerco de Numancia. Consideramos, por tanto, justificado repasar brevemente las fuentes que, aparte de proporcionar datos históricos, dan origen al mito numantino.

EL ASEDIO DE NUMANCIA A LA LUZ DE LAS FUENTES ROMANAS: LAS BASES DE LA LEYENDA

Queda comprobado que al redactar su tragedia Cervantes utilizó varias fuentes¹⁵. Entre estas estaban: la *Historia romana* de Apiano de Alejandría, la que en su época se podría leer en latín, o traducida al castellano; el *Compendio de las hazañas romanas* de Lucio Anneo Floro¹⁶, el libro VIII de la *Crónica general* (1574) de Ambrosio de Morales, en el cual se ofrecía la continuación de la *Crónica general de España* de Florián de Ocampo (1553) y las *Epístolas familiares* (1539 y 1541) de fray Antonio de Guevara¹⁷. En lo que atañe al desenlace de la *Numancia* se indican la *Crónica abreviada* (1482) de Diego de Valera¹⁸ y los romances, el de *Rosa gentil* de Timoneda (1573) y uno anterior a este, *Romance de los Numantinos*¹⁹.

Entre tan diversos materiales, llama la atención la *Historia de Roma* de Apiano de Alejandría (95-165AD), en la que los apartados dedicados a las guerras numantinas evocan una espectacular imagen de la situación dentro de la Numancia cercada. Se supone que Apiano, aparte de las fuentes literarias, griegas y romanas, pudo consultar los documentos oficiales, guardados en registros y archivos, a los que —siendo funcionario imperial— tenía acceso²⁰. Por eso parece justificado resumir brevemente algunos fragmentos de su libro y comparar la imagen de Numancia que estos transmiten con la que ofrece otro historiador de la misma época, Lucio Anneo Floro (siglos I y II AD), autor del *Compendio de las hazañas romanas*, que Cervantes también consultó.

Según Apiano, Numancia era una «ciudad más poderosa de la tribu de los Arévacos», cuyos habitantes tenían fama de «excelentes soldados, tanto a caballo como a pie»²¹. También Floro destaca que Numancia tenía a unos guerreros valientes y por ello «bien pudiera llamársela honor de España»²². Los dos advierten que por ello y, dado el difícil acceso a la ciudad, los romanos no lograron conquistarla durante años. Al referirse a su entorno, Apiano menciona dos ríos²³, bosques y fuertes precipicios, y Floro describe la topografía de la ciudad destacando que: «Sola, sin

15. Repasan dichas fuentes Hermenegildo, en su edición de *La destrucción de Numancia*, pp. 12-15; y Canavaggio, 2000, pp. 97-100.

16. Ver Martínez Bennecker, 2013.

17. Ver Ynduráin, 1963; Canavaggio, 2000.

18. Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005, p. 86.

19. Canavaggio, 2000, pp. 101-108.

20. «Apiano».

21. Apiano, en *El cerco de Numancia*, programa de mano, p. 25.

22. Floro, *Compendio de las hazañas romanas*...

23. Realmente, a pie de Numancia se unen con el Duero dos ríos, el Merdancho y el Tera.

murallas, sin torres y levantada apenas junto al Duero, sobre pequeña colina», supo defenderse durante largo tiempo.

El Senado romano esperaba, no obstante, dar fin a las guerras numantinas iniciadas en el año 153 a. C. y con este propósito mandó allí al general Publio Cornelio Escipión Emiliano, el que había ganado la fama como conquistador de Cartago. Al llegar a Numancia, el ambicioso Escipión empezó a reorganizar el ejército e inició las preparaciones para asediar la ciudad. Con este fin ordenó construir un cerco.

El cerco (*circumvallatio*) se consiguió mediante 7 campamentos localizados en los cerros que rodean Numancia. Los campamentos se unieron por medio de un vallado de un doble muro de madera de 3 m de alto, con un diámetro de unos 10 km y con 200 torres de vigilancia equidistantes e integradas a lo largo del recorrido del muro. El vallado iba precedido de un foso profundo y una empalizada. El paso del Duero fue controlado por medio de un complejo sistema defensivo formado por rastrillo colgado de las torres adyacentes²⁴.

Siguiendo las reglas de asedio militar al estilo griego, los romanos separaron a los numantinos del resto del mundo y, como cuenta Apiano, en poco les faltó la comida y «comenzaron a lamer pieles cocidas» y más tarde «comieron carne humana cocida», primero, la de los muertos («troceada en las cocinas»), y luego, la de los enfermos y más débiles. Los que sobrevivieron dichas desgracias decidieron suicidarse antes de ser esclavos de Roma. Así, según unas fuentes, Escipión no encontró ni un ser vivo al entrar en la ciudad; según otras, hubo sobrevivientes que se entregaron a los romanos²⁵.

Apiano mantiene que sí que hubo sobrevivientes y los describe como unos «salvajes»: «[sus] cuerpos estaban sucios, llenos de porquería, con las uñas crecidas, cubiertos de vello y despedían un olor fétido; las ropas que colgaban de ellos estaban igualmente mugrientas y no menos malolientes»²⁶. Los soldados romanos les llevaron a una plaza y allí Escipión eligió a «unos cincuenta para su triunfo» en Roma y a los demás los vendió. A continuación, Escipión ordenó arrasarlo «hasta los cimientos a la ciudad»²⁷. Floro, sin embargo, resalta que: «Ni uno solo de los Numantinos fue hecho prisionero: ni un solo despojo se logró, pues aquellos quemaron hasta las armas. Roma triunfó solo en el nombre»²⁸. Hoy se indica esta versión como una de las que dieron comienzo al proceso de mitologización de Numancia. José Ignacio de la Torre Echávarri observa que:

Numancia se transformó en mito casi paralelamente al desarrollo de los acontecimientos, ya que fueron los propios escritores greco-romanos los que engrandecieron, con sus comentarios, la historia de la ciudad celtibérica, provocando que

24. «Numancia». Ver también «Apiano»; *Numancia: arqueología e historia*, 2018.

25. Ver Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005, pp. 33-34.

26. «Apiano».

27. «Apiano»; Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005.

28. Floro, *Compendio de las hazañas romanas...*

en los siglos posteriores se fuese generando una imagen mítica, qué, derivando en parte de la legitimidad histórica, se distanció de la realidad arqueológica del olvidado yacimiento²⁹.

LAS REPRESENTACIONES DE LA NUMANCIA CERCADA EN LA TRAGEDIA DE CERVANTES Y LAS OBRAS DE ROJAS ZORRILLA Y LÓPEZ DE AYALA: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Fijémonos primero en cómo se construye la imagen de la ciudad de Numancia cercada en Cervantes. En lo que respecta a las acotaciones estas aportan poca información al respecto. De todos modos, las referencias a los recursos teatrales que fortalecen la espectacularidad de la obra son escasas y solo en algunas ocasiones se acude a los recursos sonoros. Aun así, el drama suscita la imaginación del lector/espectador de hoy, asimismo, se supone que la suscitaba también en la época de Cervantes y esto, sin duda, se debe a la fuerza de la palabra.

Los sugerentes versos de Cervantes confirman su gran talento poético, pero lo que expresan se ve marcado por su experiencia del cautivo argelino. En cambio, las reflexiones acerca de España y la preocupación por su futuro, sobre todo las inscritas en los parlamentos de figuras alegóricas, las tenemos que considerar en relación con los sucesos históricos, siendo de «decisiva» importancia —resalta Jean Canavaggio (1977) y tras él Alfredo Hermenegildo (1982 y 1994)— la anexión de Portugal (1580) y la muerte (1578) de don Juan de Austria, vencedor de Lepanto, su «ídolo político y militar».

A la luz de lo establecido queda claro que el propósito de Cervantes no era el de reconstruir los sucesos históricos del año 133 a. C., sino —al aludir a estos— hacer que el espectador los vinculase con la España imperial de su tiempo, además, que conociese uno de los actos más heroicos y patrióticos de su mítico pasado. Con el mismo objetivo escribieron sus dramas Fernando de Rojas Zorrilla y López de Ayala, aunque en unos contextos políticos e históricos diferentes.

Cervantes, como es sabido, somete al proceso de dramatización solo los hechos relacionados con el cerco de Numancia. Los representa enmarcados por dos sucesos históricos y documentados: la llegada del general Escipión al campamento romano en las afueras de Numancia con el plan de cercar la ciudad y así conquistarla, y su entrada en la ciudad tras el asedio. Los mismos momentos destaca Rojas Zorrilla en lo que respecta a la acción principal en *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, dos obras que se podría tratar como una en dos partes. También en la *Numancia destruida* de López de Ayala, justo al inicio del drama, se alude a la presencia de Escipión en el campamento romano y, al llegar a final, se le ve pasando por la puerta de la ciudad. En este último drama hay elementos que hacen que el desenlace difiera en detalles de los propuestos por Cervantes y Rojas Zorrilla. De todos modos, los tres construyen las secuencias finales a partir de la versión convertida en leyenda. Valga la pena señalar también que ya al comienzo

29. De la Torre Echávarri, 2000.

de cada una de estas obras se nota que el sitio de la ciudad será la raíz del principal conflicto dramático y que la noticia de que los romanos levantan el cerco creará serias tensiones.

En la *Numancia* de Cervantes es el caudillo de los numantinos, Teógenes, quien primero habla del «largo y trabajoso asedio»³⁰; en Rojas, Megara, uno de los jefes de los numantinos, constata: «Cercados en fin estamos»³¹; y en López de Ayala, el sacerdote, Dulcidio, advierte que por orden de Escipión hay «trincheras» alrededor de la ciudad. En los tres autores el asedio se identifica con el cerco que impide salidas y contactos con los pueblos vecinos. En Cervantes, al comienzo del drama, Escipión comunica: «Pienso de un hondo foso rodeallos / y por hambre insufrible he de acaballos» (p. 71). Un rato después, Teógenes se queja de que el «ancho foso» hace imposible emprender una acción con armas contra los romanos (pp. 79-80). En Rojas, en una situación parecida, del muro y foso hablan los que también están pensando en lucha, Megara y Retógenes (pp. 196, 197 y 211), y al final, Escipión reconoce que a él le «ha vencido» la ciudad cercada por su gente (p. 236).

Las consecuencias del asedio enseguida se hacen visibles y en las tres obras se convierten en el principal tema, sobre todo el hambre y la muerte. Sin embargo, solo Cervantes logra elaborar las escenas en las que las expresiones que aluden al hambre atacan de verdad la sensibilidad del lector/espectador. Milvio comunica a Marquino que a un joven «la flaca hambre le acabó la vida / peste cruel salida del infierno» (p. 97). Del hambre hablan los enamorados, Marandro (o Morandro, según la edición) y Lira: el hermano de ella «expiró, / de la hambre fatigado», al igual que su madre, y ella misma no tiene fuerza para defenderse «contra su [del hambre] ofensa» (p. 119). Al oír las quejas de que «la hambre [...] ya roe [...] huesos», Teógenes ordena «descuartizar» a los presos romanos y repartir los trozos entre todos; así se tendrá la «comida celebrada / por España, cruel, necesitada» (p. 116).

La escena que impresiona más es, sin lugar a dudas, la que protagoniza una madre que sale «con una criatura en los brazos y otra de la mano» (p. 127). El hijo mayor habla de «dura hambre rabiosa» y de que quisiera comer pan, pero la madre no se lo puede dar. El chico piensa que vendiendo la ropa que lleva encima lo podrían comprar, pero esto resulta irreal. Las palabras de la madre, las que se oyen a continuación, describen una tragedia humana de manera más que conmovedora:

¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que, a mi despecho,
sacas ya del flaco pecho
por leche, la sangre pura?
Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden ya llevarte

30. Cervantes, *La destrucción de Numancia*, p. 199; para no multiplicar las notas, más adelante al lado del fragmento citado pondremos entre paréntesis el número de la página de esta edición.

31. Rojas Zorrilla, *Numancia cercada. Numancia destruida*, p. 196; para no multiplicar las notas, más adelante, al lado del fragmento citado, pondremos entre paréntesis el número de la página de la edición de 1977.

mis flacos cansado brazos.
 Hijos, mi dulce alegría,
 ¿con qué os podré sustentar,
 si apenas tengo que os dar
 de la propia sangre mía?
 ¡Oh hambre terrible y fuerte,
 cómo me acabas la vida!
 ¡Oh guerra, sólo venida
 para causarme la muerte! (p. 127).

Como se ha dicho antes, el hambre es el tema discutido también por los protagonistas de las obras de Rojas y Ayala, sin embargo, su modo de expresar el sufrimiento y dolor no llega a nivel del drama de Cervantes. Pero en los tres autores igualmente es el hambre la fuerza que les empuja a los numantinos a intentar pactar con los romanos. Estos, sin embargo, rechazan cada uno de estos intentos, ya que los numantinos no aceptan la condición de rendición total³². La desesperación de los asediados llega a tal punto que sus gobernantes vuelven a pensar en uso de armas y lucha contra los romanos. En Cervantes, a tan arriesgada acción se oponen las mujeres:

MUJER 2.^a ¿Queréis dejar, por ventura,
 a la romana arrogancia
 las vírgenes de Numancia
 para mayor desventura?
 ¿Y a los libres hijos vuestros
 queréis esclavos dejallos?
 ¿No será mejor [ahog]allos
 con los propios brazos vuestros?
 ¿Queréis hartar el deseo
 de la romana codicia,
 y que triunfe su injusticia
 de nuestro justo trofeo? (p. 112).

«El discurso de las mujeres de Numancia —concluye Jesús Maestro— desmiente y desmitifica la secular visión masculina del heroísmo épico y trágico, a la vez que exige la presencia de la mujer en la expresión dignificante del dolor y el sufrimiento del ser humano»³³. La decisión de suicidarse que se toma es por tanto colectiva, de hombres y mujeres.

La protesta de los personajes femeninos, tal como la representa Cervantes, hace que a partir de este momento la acción dramática se incline hacia el trágico desenlace. Observemos que no hay semejante escena ni en Rojas ni en Ayala, aunque ellos también han creado figuras de mujeres valientes, Florinda y Olvia, respectivamente. Sin embargo, ellas no son típicas representantes del pueblo, sino personas vinculadas con los hombres que gobiernan la Numancia.

32. Ver «Apiano»; además *Numancia: arqueología e historia*, 2018.

33. Maestro, 2004, p. 52 y 2008, p. 302.

La intervención de las mujeres en el drama de Cervantes tiene sus consecuencias inmediatas: los hombres preparan las hogueras para que se quemen las riquezas de todos los habitantes y que en las llamas mueran los que no sepan suicidarse de otra manera. Es de subrayar que escenas como la que citamos a continuación las desconoce el teatro del siglo xvi:

NUMANTINO	[...] vamos a la plaza adonde yace la hoguera a nuestras vidas importuna, porque el que allí venciére pueda luego entregar al vencido al duro fuego.
TEÓGENES	Bien dices, y camina; que se tarda el tiempo de morir como deseo. ¡Ora me mate el hierro, o el fuego me arda, que gloria y honra en cualquier muerte veo! (p. 147).

Análogas decisiones toman los jefes de los numantinos en *Numancia cercada* de Rojas Zorrilla:

RETÓGENES	Partid a la ciudad, y en llama y humo Convertid las riquezas, oro y plata, Que es lo que más desea el enemigo. Matad mujeres, niños y los viejos, Que para tomar armas son inhábiles (p. 220).
-----------	--

En la *Numancia destruida* de López de Ayala, el capitán Megara ordena: «Destruid, quemad, matad»³⁴. El objetivo de tan violentas y trágicas en consecuencias acciones es igual en las tres obras: dejar la ciudad vacía y destruida para que los romanos no encuentren nada más que cenizas.

En la secuencia final, en la que los romanos están a punto de entrar en la ciudad, Cervantes introduce la figura del último superviviente, el joven Bariato (o Variato, según la edición) quien guarda las llaves de la ciudad y, tras haber pronunciado unas palabras conmovedoras, se tira de la torre. Alfredo Jimeno Martínez y José Ignacio de la Torre Echávarri señalan como fuente del personaje de «aquel joven [...] que prefirió arrojarle desde una torre antes de entregar las llaves a Escipión [...]», la *Crónica abreviada* de Diego de Valera, compendio al que aludimos antes. Los historiadores citados sostienen que en esta versión «se inspiraron la mayoría de autores» y el dato que Valera difunde «acabará por ser considerado histórico»³⁵. Por su parte, Canavaggio confirma unas coincidencias entre el desenlace propuesto por Cervantes y lo que en forma de romances populares se difunde en la España de aquella época³⁶.

34. López de Ayala, *Numancia destruida*, p. 144; para no multiplicar las notas, más adelante, al lado del fragmento citado, pondremos entre paréntesis el número de la página de la edición de 1971.

35. Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005, p. 86.

36. Canavaggio, 2000, p. 104.

En Rojas Zorrilla, la representación del asedio de Numancia cierra una escena que remite a lo contado por Diego de Valera, al mismo tiempo, a la escena final de la tragedia cervantina: un chico, el único superviviente del pueblo numantino, se niega entregar las llaves de la ciudad a los romanos y se tira de la torre, antes arrojando las llaves al río. En la tragedia de Ayala el final es un tanto diferente, no obstante, parecido: un niño sobrevive el intento de su padre, capitán Megara, de matarle, y para no caer en las manos de los romanos se tira a la hoguera. Al ver esto, también Megara se quita la vida arrojándose a las llamas, pero antes logra dar un discurso delante de Escipión, como lo han hecho también los últimos sobrevivientes en Cervantes y Rojas Zorrilla.

Como es de apreciar, las analogías y paralelismos saltan a la vista, pero —a nuestro modo de ver— solo en Cervantes la tensión sucesivamente crece y el momento culminante coincide con la escena final. La representación de la muerte del joven Bariato resulta por eso profundamente trágica e impactante y, como tal, podría llamar la atención de Rojas y Ayala. Pero, como lo advertimos antes, no se sabe si ellos llegaron a conocer el texto cervantino, ya que este no se vio editado hasta nueve años después de la tragedia de Ayala.

Pero, lo que resulta curioso, hay más puntos comunes entre la imagen de la ciudad sitiada en Cervantes y la que ofrecen en sus obras Rojas y Ayala. Sobre todo Rojas, en lo que atañe a los personajes y relaciones entre ellos, parece haberse inspirado en el drama cervantino. Antes de verlo con más detalles, valga la pena fijarse en el número de personajes en dichas obras: frente a sesenta y cuatro en la tragedia de Cervantes, en cada uno de los dos dramas de Rojas hay alrededor de treinta personajes, y en Ayala intervienen solo nueve, sin contar: «Soldados romanos y pueblo numantino». Además, en el drama de Ayala no hay personajes alegóricos, presentes en Cervantes y en Rojas.

Consta afirmar que en varios personajes que intervienen en las obras de Rojas se reflejan los cervantinos o, mejor dicho, los vemos parodiados. Por supuesto, es lógica la presencia de los personajes cuyos nombres propios y estatus social aluden a las figuras históricas, sin embargo, las relaciones entre ellos se deben a la invención del autor. Retógenes en Rojas Zorrilla tiene una novia, Florinda, la que se convertirá en su esposa. Esta pareja equivale a la que forman Teógenes y su mujer en la tragedia de Cervantes. MacCurdy apunta, sin embargo, unos rasgos que hacen que dicha pareja se parezca también a los enamorados, Marandro y Lira, en Cervantes. Pero, a diferencia de Cervantes, Rojas inventa toda una red de intrigas amorosas y en su *Numancia cercada* dichos personajes se unen en triángulos: Retógenes-Florinda-Megara y Cayo Mario-Florinda-Jugúrta. En la *Numancia destruida*, a causa de celos y confusiones³⁷ aquellas relaciones se complican. Es más, también Escipión se ve involucrado en una de las intrigas amorosas. En consecuencia, la «tragedia» de Rojas comparte rasgos con la comedia de amor y la comedia de capa y espada, distanciándose a este nivel de la tragedia de Cervantes.

37. Los analiza detalladamente MacCurdy en su edición de *Numancia cercada*. *Numancia destruida*.

Un caso aparte lo constituye la pareja que forman los campesinos, Tronco y Olalla. Para la construcción de sus figuras, a Rojas le tenía que servir de modelo la pareja ya recordada de Marandro y Lira. En Cervantes estos jóvenes se quieren y aman, en Rojas tal relación resulta ridícula, ya que a Tronco se le concede el papel del gracioso. Junto con Olalla, los dos despojados de lo lírico, se nos presentan como pareja paródica con respecto a la cervantina. No obstante, el modelo parodiado es reconocible. Donde mejor se lo ve, es la escena que hace referencia al episodio con pan. Así, Tronco en Rojas, como Marandro en Cervantes, consigue escaparse de la ciudad en busca de pan, pero Marandro regresa herido mortalmente y Tronco, ileso. El primero de ellos entrega el pan a su amada para que ella no sufra más hambre y entonces muere, y el segundo —todo lo contrario— piensa comérselo él solo, a pesar de que Olalla esté embarazada y a punto de morir de hambre. Tronco cree que si él come, también come ella porque él la lleva en su corazón. Es una escena de rasgos entremesiles y con su presencia en la *Numancia destruida* de Rojas se deshace el pretendido carácter trágico de la obra.

A las acusaciones de que Rojas y Ayala no han sido del todo originales y que han imitado a Cervantes, sus defensores responden diciendo que las similitudes se deben al uso de las mismas fuentes³⁸. Pero, en lo que se refiere a los dramas de Rojas Zorrilla, Rafael González Cañal no tiene dudas. Al estudiar el caso de *Persiles* y *Segismunda*, obra de la que Rojas toma «prestados directamente de Cervantes», llega a la conclusión de que lo mismo sucede en su teatro: «El Cervantes dramaturgo sirvió de fuente de inspiración para Rojas Zorrilla, como queda patente en sus dos *Numancias* [...]». Allí, subraya González Cañal, se ponen de manifiesto «la analogía y semejanzas de algunas escenas, difícilmente atribuibles a la casualidad o a la utilización de una fuente común»³⁹.

Ahora bien, los investigadores que más recientemente han emprendido las comparaciones entre los dramas de Cervantes y Rojas Zorrilla, han señalado «la distancia ideológica que separa estas obras, la diversidad de convenciones dramáticas manejadas por cada autor y las contrapuestas concepciones de lo trágico»⁴⁰. Con esta nota no se aclara, sin embargo, si Rojas Zorrilla se ha inspirado, o no, en Cervantes. Queda asimismo sin respuesta la pregunta la que se han planteado Russel P. Sebold, con respecto al drama de Ayala⁴¹, y MacCurdy, en cuanto a las obras de Rojas Zorrilla⁴²: ¿cómo dichos autores podrían conocer el drama de Cervantes si este permanecía sin publicar hasta 1784?

38. Los tres han utilizado el libro de Ambrosio de Morales y han podido consultar las fuentes romanas. Por otra parte, Rojas Zorrilla y López de Ayala, los dos igualmente, se han servido de la *Historia general de España* del padre Juan de Mariana (1592 en latín, ed. esp. 1601), compendio posterior respecto al de Ambrosio, muy apreciado en la época, y también más tarde, por haber dejado «fijadas las ideas fundamentales para el conocimiento de Numancia» (Jimeno Martínez y De la Torre Echávarri, 2005, p. 69).

39. González Cañal, 1999. El investigador citado realiza un detallado estudio comparativo de los textos dramáticos de Cervantes y Rojas Zorrilla; aquí resumimos solo sus observaciones de carácter general.

40. Gómez Rubio, 2007. La autora cita a Simerka, 2003; Julio, 2008; Maestro, 2008.

41. Sebold reconoce que es posible que para el título de su obra, *Numancia destruida*, López de Ayala haya encontrado la inspiración en Rojas Zorrilla. En López de Ayala, *Numancia destruida*, p. 31.

42. MacCurdy, en su edición de *Numancia cercada*. *Numancia destruida*.

Se ha establecido hace tiempo ya que López de Ayala, hombre de espíritu ilustrado, Catedrático de Poética de los Reales Estudios de Madrid y Académico de las Reales Academias de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, concibió su *Numancia destruida* consultando las fuentes romanas y el libro de Ambrosio, a saber, sus conocimientos básicos eran similares a los de Cervantes, pese a que haya utilizado también *Historia general de España* (1591) del padre Mariana y otros compendios accesibles en la España de su tiempo⁴³. Pero dichos libros no han podido influir en las partes de su drama, las que —como se supone— son productos de su imaginación y donde, al igual que en Rojas, las semejanzas se notan más, aunque no son tan obvias como en Rojas.

Desde luego, hay también discrepancias debidas a la poética individual de cada autor y el gusto de su época. Si en la tragedia de Cervantes la guerra afecta a todos los personajes que se hallan en el interior de la Numancia cercada y todos viven pensando en cómo morir para no rendirse, en los dramas de Rojas hay personajes que viven totalmente despreocupados, pensando solo en sus amores. Actúan, además, de manera incomprensible. Sirva de ejemplo la fiesta de boda de Retógenes y Florinda a la que ellos invitan a los romanos. Más tarde, los soldados romanos raptan a Florinda y ella como prisionera se queda en la parte romana esperando que Retógenes la libere. En el ambiente de esta clase de aventuras, la ambición de Retógenes de combatir a los romanos tenía que fracasar, concluye MacCurdy. Y esta es la causa de la tragedia de este líder numantino, dicho de otro modo, la obra de Rojas es una tragedia personal⁴⁴ y no de todo el pueblo numantino, como ocurre en Cervantes.

Algo similar se observa en la *Numancia destruida* de López de Ayala. Fijémonos en la figura de Olvia, mujer de espíritu independiente que actúa como una guerrera para —inesperadamente— transformarse en una heroína melodramática. Siendo la prometida de Aluro, Olvia acepta las declaraciones de amor de Jugurta, general africano que se ha unido con sus tropas con el ejército de Escipión, convencida de que el amor que él siente hacia ella le empuje a unirse con el bando numantino y que así apoye la lucha contra los romanos. Este plan, por supuesto, falla y Olvia muere herida por Aluro, de hecho, por confusión. En la reseña de la obra de Ayala, Alberto Lista concluye que el «eminente» autor introdujo «los amores episódicos» de Olvia para romper con «la triste monotonía de la fábula»⁴⁵. Otros críticos de la época al hablar de la misma obra consideraban como su lado más flojo la inclinación «hacia lo lacrimoso», cuando se esperaba ver «lo sublime»⁴⁶. Los reseñadores se quejan también del «cúmulo de diálogos sangrientos sobre la ruina de

43. Aparte de las fuentes citadas, Sebold indica el uso de libros como *Historia de Sagunto, Numancia y Cartago* (1589) de Lorenzo Zamora, *Compendio historial de las dos Numancias* (1690) de Pedro Tutor y Malo, etc. Ver Sebold, en López de Ayala, *Numancia destruida*, pp. 30-31.

44. Comparto la opinión de MacCurdy, expresada en su edición de *Numancia cercada. Numancia destruida*.

45. Lista, en López de Ayala, *Numancia destruida*, p. 46.

46. Ver López de Ayala, *Numancia destruida*.

una ciudad»⁴⁷ y tampoco les gusta la escena en la que un grupo de gente sale al escenario enseñando los brazos cortados por orden de Escipión⁴⁸.

A pesar de las opiniones poco favorables, la tragedia de Ayala ganó la popularidad⁴⁹ porque representaba «el patriotismo de los habitantes de la heroica ciudad» o, como leemos en otro lugar, gracias al «feroz heroísmo patriótico de Numancia»⁵⁰. La obra se mantuvo en la cartelera bastante tiempo. Según las investigaciones más recientes, la *Numancia destruida* de Ayala fue también representada en el contexto del asedio de Zaragoza de 1808, y no la *Numancia* de Cervantes, como se creía hasta hace poco⁵¹. Además, se ha comprobado que la «*Numancia*. Tragedia española, refundida por don Antonio Sabiñón. Representada en el teatro Príncipe, año de 1816, Madrid» y dos años más tarde editada por Ibarra, fue concebida a base del drama de Ayala⁵².

LA IMAGEN ACTUALIZADA DE LA NUMANCIA CERCADA EN LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI Y EL NUEVO CERCO DE NUMANCIA DE ALFONSO SASTRE

Las dos obras mencionadas en el título de este apartado son «adaptaciones», por sus autores consideradas también como «versiones». En ambos casos los cambios y modificaciones del texto cervantino justifica el propósito de actualizar los hechos dramáticos y así aludir a la realidad extrateatral.

Hay que tener en cuenta que hay tres variantes de la obra de Alberti representada en el año 1937⁵³, y una posterior, de 1943, elaborada para Margarita Xirgu y por ella estrenada en Montevideo, en el mismo año⁵⁴. Aquí nos va a interesar la primera versión, ya que la ofrecida a Xirgu, interesante como propuesta teatral, de lo cual prueba constituyen las acotaciones, ha perdido «la clave política actualizadora», asimismo, es «más fiel a Cervantes»⁵⁵. Dado el tema de este ensayo, resulta justifi-

47. Ver López de Ayala, *Numancia destruida*.

48. Moratín, en López de Ayala, *Numancia destruida*.

49. Hasta 1823 tuvo cuatro reediciones, lo cual confirma su éxito en aquel periodo, y dos reposiciones.

50. Las citas recogidas por Sebold, en López de Ayala, *Numancia destruida*, pp. 34-35.

51. Plavskin, 1993. Según Jordi Cortadella i Morral: «Las guerras napoleónicas avivaron el patriotismo y *La Numancia* fue vista como una glorificación de la resistencia a toda costa frente a un conquistador despota. Dicen que el general Palafox la hizo representar en la Zaragoza asediada por las tropas napoleónicas (aunque, si en realidad se representó, debió tratarse de la versión de López de Ayala, más acorde con los gustos neoclásicos del momento)» (2005).

52. Esto se deduce de la biografía del actor, Isidoro Máiquez, quien en aquel espectáculo interpretaba el papel de Megara. Ver Cotarelo y Mori, 1902, p. 54. Lo confirman también estudios más recientes (Baras Escolá, 2014).

53. Ver apartado titulado «Tres Numancias de 1937», en Baras Escolá, 2014, pp. 252-258.

54. La obra titulada igualmente que la anterior, *Numancia*, está por Alberti descrita como «versión modernizada». Fue redactada para que Margarita Xirgu la estrenase en 1943 en el SODRE (Instituto-Auditorio) de Montevideo. Ver «Prólogo» en Alberti, *Numancia. Tragedia*, pp. 75-81.

55. Al cotejar los dos textos de Alberti se ha descubierto «una mayor perfección en el segundo texto [de 1943], más fiel a Cervantes y sin las alusiones urgentes de la guerra»; en esta versión «han desaparecido las actualizaciones expresas» (Baras Escolá, 2014, p. 260).

cado analizar solo la primera versión, fruto de un proceso innovador en cuanto a la transformación y actualización del texto clásico.

Al redactar su *Numancia* en 1937⁵⁶ con el fin de representarla en el Teatro de la Zarzuela de Madrid⁵⁷, por entonces sede del Teatro de Arte y Propaganda dirigido por María Teresa León, Rafael Alberti sometió el texto del drama cervantino a una serie de cambios. Lo modernizó a nivel lingüístico, además, cortó unos parlamentos y otros repartió entre varios personajes, al mismo tiempo añadió una buena cantidad de versos suyos⁵⁸. En lo que se refiere a la estructura del drama Alberti eliminó las «escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado» (p. 8)⁵⁹; respetó, sin embargo, la presencia de las figuras alegóricas. Se trataba de redactar un texto que llevado al escenario levantase el ánimo de la gente que se encontraba en Madrid mientras las tropas de Franco estaban cercando la ciudad. Se comenta que durante algunas funciones «se sentían» bombardeos «resonando en la techumbre del viejo teatro»⁶⁰. Lejos de Madrid, pero en el contexto de lo que estaba sucediendo allí y en toda España, Jean-Louis Barrault montó en 1937 su *Numancia*, uniendo «las teorías que Artaud propusiera, desde su óptica de iluminado genial, sobre el teatro de la crueldad» con la visión de la ciudad sitiada de Cervantes⁶¹. A diferencia de aquél, el espectáculo de Alberti fue de un teatro de urgencia.

Su «adaptación y versión actualizada de *La destrucción de Numancia* de Cervantes» tenía que —o ante todo— «sugerir al espectador la semejanza histórica» del sitio de Numancia con el actual cerco de Madrid. Por eso, «donde se dice “romanos”», él ponía «italianos»⁶², y en las acotaciones indicaba que el aspecto exterior de los personajes de los soldados romanos debería remitir a los fascistas. Recordemos que en Cervantes los soldados romanos salen «armados a lo antiguo, sin arcabuces» (p. 60). Según las instrucciones de Alberti, Escipión (Cipión, en su obra) debe salir «de negro, llevando en el casco una calavera, el haz de las flechas y el hacha dibujados en el pecho» (p. 16) y los soldados le han de saludar «a la romana, extendiendo el brazo» (p. 20). En fin, teniendo en consideración el contexto de gue-

56. Sobre el proceso de adaptación de la tragedia de Cervantes realizada por Alberti en 1937 ver «Prólogo» en Alberti, *Numancia. Tragedia*, pp. 75-81; Hermenegildo, 1979.

57. Primero, el 26 de diciembre de 1937, Alberti presentó al público del Teatro de la Zarzuela de Madrid «el ensayo general» de su *Numancia*; el «estreno propiamente dicho hubo de coincidir con el día 27» (Baras Escolá, 2014). Siguiendo al autor aquí citado, tenemos que destacar que el estreno de *Numancia* llevado a cabo por Alberti fue el primero después de la escenificación aludida por el mismo Cervantes.

58. Baras Escolá estudia detalladamente los cambios a este nivel. De sus conclusiones se desprende que Alberti ha suprimido 598 versos de los 2448 cervantinos, es decir, un 24,4%. En cuanto a los añadidos los hay en total 141: 59 en la Jornada I, 16 en la Jornada II y 66 en la Jornada III. Aparte de estos, se deben mencionar 41 acotaciones «renovadas» y 17 nuevas (Baras Escolá, 2014, p. 259).

59. Utilizamos la edición de 1975, en la que se agrupan las versiones de 1937 y la de 1943. Para no multiplicar las notas, más adelante al lado del fragmento citado pondremos entre paréntesis el número de la página de esta edición.

60. Baras Escolá, 2014, p. 261.

61. Jean-Louis Barrault estrenó la obra el 22 de abril de 1937 en el Teatro Antoine de París y volvió a ponerla en escena en 1965, en el Teatro Odeón de París, en versión de Jean Cau. Torres Morales (1996) completa estos datos con informaciones sobre otros estrenos franceses.

62. Jiménez León, 2001.

rra, Alberti guardó toda «la parte militar, realista, heroica de la tragedia» (p. 8), pero consideró necesaria su actualización. Transformó de esta manera el texto de «la prestigiosa biografía revolucionaria de la tragedia cervantina» (p. 8), como describía la obra de Cervantes, para aludir al sitio de Madrid.

En cuanto a la representación del asedio de la ciudad numantina, Alberti construye una escena en la que los soldados romanos, Escipión incluido, «en silencio, ayudados por palos y piquetas, comienzan, rítmicamente, a cavar un foso a lo largo de las murallas numantinas. Así, hasta el final de la jornada [primera]» (p. 24). Se materializa de esta manera el plan que Escipión presenta al principio de la obra de Cervantes. Dichas murallas se veían al descender la escenografía para trasladar la acción a los espacios dentro de la ciudad. A la muralla aludían además las palabras pronunciadas por Teógenes: «Los romanos nos tienen encerrados / y con cobardes mañas nos destruyen» (p. 31). Tras esta primera escena, los sucesos dramáticos iban evolucionando tal como se los imaginaba Cervantes. Por consiguiente, la imagen de la ciudad sitiada en Alberti no sufrió significativos cambios, sin embargo, formaba un importante fondo de la increíble resistencia de los numantinos la que en el año 1937 dejaba de ser solo simbólica, asimismo, el drama de Cervantes adquiría la función del «instrumento movilizador de masas»⁶³. En el anuncio del estreno de la *Numancia* de Alberti, publicado en las páginas de *El Mono Azul* se lee: «Esperamos que los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid, asistan a este estreno, cuya significación histórica no debe pasar inadvertida para ningún antifascista»⁶⁴.

Décadas más tarde, Alfonso Sastre concibió (1968)⁶⁵ su obra titulada *La destrucción de Numancia*. Su primera edición apareció en España⁶⁶ en el tomo de *Crónicas romanas* (1979). Más tarde se la vio publicada (2002) bajo un título modificado: *El nuevo cerco de Numancia*. En las dos versiones la imagen de la Numancia sitiada alude a los tiempos de dictadura franquista, con la que tuvo que confrontarse constantemente, y a la delicada situación internacional.

Como texto dramático, *Nuevo cerco de Numancia* constituye una muestra de las búsquedas formales y estéticas que se han hecho comunes unos años más tarde, ganando en su conjunto la etiqueta del teatro posmoderno. Así, en la obra de Sastre dividida en diecisiete cuadros se turnan las imágenes que hacen referencia al histórico asedio de Numancia y a la Guerra Civil, así como a los acontecimientos de 1968, en España y en otros países. De esta manera, se ponen de relieve ciertas analogías y paralelismos entre distintas épocas y muy distantes lugares geográficos, en consecuencia de lo cual el drama cervantino cobra rasgos del teatro político de corte posmoderno. Para conseguirlo, resume Gregorio Torres Nebrera,

63. De la Torre Echávarri, 2000.

64. En Monleón, 1979, p. 253.

65. Según la nota del autor, el texto fue concebido entre 1 de abril de 1968 (en Madrid) y el 14 de diciembre de 1968 (en El Escorial), Sastre, 2002, p. 126. Para no multiplicar las notas, más adelante, al lado del fragmento citado, pondremos entre paréntesis el número de la página de la edición de 2002.

66. Antes fue traducida al francés e italiano. Su primer estreno se produjo en francés, en el festival de Avignon de 1981.

[ha sido] necesario trufar al texto de oportunos anacronismos que, una vez han surtido el efecto de sorpresa inmediato, procuran la ecuación entre pasado y presente, el lazo sutil y comprensible que une la guerra Roma-Numancia con la Guerra Civil española y con el conflicto EE.UU-Vietnam⁶⁷.

Tal procedimiento permite unir lo trágico y lo cómico con lo grotesco y seguir los principios del teatro épico brechtiano, al mismo tiempo creyendo en la función catártica del drama⁶⁸. La curiosa presencia del elemento cómico la justifica aquí el deseo de conseguir la «actualización comunicativa», la que determina el carácter de la «tragedia compleja», género inventado por Sastre. Lo cómico tiene, por tanto, «una precisa finalidad distanciadora en estrecha dependencia funcional de lo trágico sustancial», observa Magda Ruggeri Marchetti⁶⁹. Muestra de ello, la encontramos, dice la investigadora italiana, en *Nuevo cerco de Numancia*.

En cuanto a la forma, la obra se compone de diálogos y monólogos e incluye textos creados a la semejanza de crónicas o documentos. Estos últimos los leen o pronuncian los personajes que equivalen a los narradores o pregoneros. Su presencia facilita la introducción de informaciones o aclaraciones que Sastre, compartiendo las teorías al respecto de Brecht, considera imprescindibles para que el público comprenda lo que se está representando en el escenario. Para dar un ejemplo, citemos las palabras del Profeta: «¡Hermanos, escuchadme! ¡Se acerca el fin del mundo romano, o sea, de todo el mundo en general! ¡Numancia, ante cuyas murallas perecemos, es una encarnación del mal supremo!» (p. 49). En otro momento, el cronista Polibio da un discurso en el cual aparecen algunos datos sobre lo ocurrido dentro de la Numancia asediada: «se produjeron [allí] escenas de una enorme barbarie, tales como canibalismo y otros excesos», en fin aquello no fue sino una «terrible aberración»⁷⁰.

Paralelamente, se representan los horribles sucesos de la historia contemporánea. Para evitar cualquier naturalismo, los somete Sastre al proceso de teatralización. Gracias a ello, nos distanciamos del terrible sufrimiento de las víctimas del napalm, tema del cuadro VII. Titulado «Napalm», dicho episodio nos coloca delante de la gente en agonía. Oímos las lamentaciones y horribles gritos de dolor de los que aún viven. Uno de los moribundos recuerda a «los que fueron valientes compañeros», especialmente al Megara, guerrero numantino, y al Escipión, general romano que ordenó cortar las manos a cuatrocientos jóvenes de un pueblo vecino a Numancia por haber intentado ayudar a los numantinos (pp. 80-81). Sastre remite así a los datos de las crónicas romanas y a la escena (los jóvenes con manos cortadas) del drama de López de Ayala.

El fondo de los acontecimientos dramáticos mencionados lo forma aquí, al igual que antes en las obras de Cervantes, Rojas Zorrilla, López de Ayala y Alberti, un espacio cerrado por un cerco. Según Gregorio Torres Nebrera:

67. Torres Nebrera, 2006, p. 12.

68. Estas características destaca Torres Nebrera, 2006.

69. Ruggeri Marchetti, 1980.

70. Sastre, 2002, p. 102.

El motivo del cerco de un espacio amurallado que se defiende como puede es reiterativo en Sastre. Ésa era, en última instancia, la situación del peligroso puesto de avanzadilla en un frente militar que se imagina en *Escuadra hacia la muerte*. Y un texto menor de Lope le sirvió de punto de partida para otra obra posterior, *Asalto a una ciudad* (sobre *El asalto de Mastrique*)⁷¹.

Y aunque Sastre, suprimiendo algunos diálogos y personajes (incluidos los alegóricos), y añadiendo sus propios textos, descompone la tragedia de Cervantes, se nota que todo el tiempo tiene presente el mensaje cervantino. Lo ajusta a la actualidad y hace que este responda a las expectativas del público de mediados de los años sesenta del siglo xx. Para entenderlo mejor es preciso detenerse por un momento en los cuadros penúltimo y último. Pues, fiel en este caso a Cervantes, Sastre concede el papel del último sobreviviente al joven Viriato. Dispuesto a tirarse de la torre, el chico se dirige hacia el general Escipión, al mismo tiempo arropándose en la bandera nacional. Cuando por fin se tira de la torre: «La bandera, al caer, hace un garabato en el aire» (p. 121). Acto seguido, Escipión trata de romper la bandera. Protestan contra esa profanación los estudiantes que suben al escenario. Así, empieza la escena XVII, es decir, la última. Sastre le pone un título que avisa su carácter metateatral: «Ocupación del teatro». Su papel es claramente epilogal, pero también referencial: llega la policía y la situación se hace muy tensa, pero justo entonces uno de los estudiantes comunica: «Aquí acaba nuestro *Nuevo cerco de Numancia*». Se aclara que hemos presenciado un espectáculo del teatro en el teatro. Pero, para que no se le olvide al espectador en qué país vive, se le aconseja por boca de uno de los estudiantes que no salga a la calle sin documentación y se le desea «buena suerte» (p. 126).

Comentando las *Crónicas romanas*, a saber, el conjunto de obras entre las que Sastre incluye *El nuevo cerco de Numancia*, Ruggeri Marchetti observa que:

[...] el simple hecho de que una pequeña ciudad como Numancia (héroe colectivo) se enfrente con el imperio romano [...] es irrisorio. Además Sastre presentando a los habitantes de la ciudad no nos muestra un pequeño mundo de superhombres enfrentándose con el gran gigante romano, sino un grupo de personajes llenos de debilidades, ignorantes, que pueden identificarse con los habitantes de cualquier aldea.

Y es con esa materia tan irrisoria, con estos hombres tan corrientes con los que se produce el enfrentamiento con Roma, y hay momentos en que los espectadores se reirán de las actitudes y del heroísmo de los numantinos⁷².

LA HERENCIA CERVANTINA EN LA CIUDAD SITIADA DE LAILA RIPOLL

Creemos preciso empezar este apartado citando a Francisco Ruiz Ramón, quien destaca el carácter universal de la *Numancia* de Cervantes, sobre todo, de sus personajes «concebidos a escala humana». Por eso: «No importa en qué tiempo, ni

71. Torres Nebrera, 2006, p. 10, n. 3.

72. Ruggeri Marchetti, 1980.

bajo qué circunstancia e ideologías cada pueblo, cada hombre, puede identificarse con ellos»⁷³. A nuestro modo de ver, semejante opinión merece también *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll.

En este drama dividido en quince cuadros no se mencionan ni nombres propios ni geográficos y tampoco se hace referencia a un año concreto o la época, aunque sí se indican los aviones que vuelan dejando caer bombas, de lo que se desprende que la acción se sitúa en el siglo xx. Es, por tanto, interesante comprobar si y en qué medida la obra de Laila Ripoll se relaciona con la tragedia de Cervantes.

Lo primero que hay que tomar en consideración es la estrofa extraída del texto cervantino, la que Ripoll coloca en la página precedente al texto de *La ciudad sitiada*, indicando así cuál obra le ha servido de punto de arranque y en qué tradición sitúa la suya. La estrofa empieza como una lamentación: «No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa / Que de sangre y de muertos no esté llena...» (p. 141), para convertirse en una relación poética de lo que ha ocurrido en la Numancia sitiada. La recita el Hambre, una de las seis figuras alegóricas que intervienen en la *Numancia* de Cervantes. El fragmento elegido por Ripoll evoca un paisaje desolador que se ha creado durante el asedio de una ciudad después del suicidio colectivo de sus habitantes. Así, por boca de la figura del Hambre, Cervantes transmite la triste reflexión acerca del paradójico fin de la larga guerra numantina; en Ripoll los versos cervantinos anuncian lo que el lector/espectador va a ver, asimismo, desempeñan la función de una poética introducción.

Hay que subrayar que Ripoll no se propone adaptar el drama de Cervantes, al contrario, lo destruye como modelo estructural, rechaza el diálogo convencional comprendido y hasta renuncia el uso del nombre de Numancia, no obstante, su obra se ve fuertemente vinculada con la *Numancia* de Cervantes en cuanto a la representación de la ciudad asediada; al igual que Cervantes lleva al lector/espectador al interior de la ciudad sitiada y le deja allí a solas con los hombres y mujeres que sufren dolor y hambre y se enfrentan con la muerte a diario. Hay, sin embargo, una diferencia: los protagonistas del drama de Ripoll no utilizan eufemismos al referirse a los actos violentos y hablan abiertamente de los horrores que les ha tocado a vivir. Esto, no obstante, no quiere decir que el lenguaje de Laila Ripoll no sea poético. Lo es, pero en el sentido del lenguaje teatral, ya que aúna la palabra, signo verbal, con los signos no verbales y puramente teatrales. Y así le sirve a Ripoll de una eficaz herramienta en su protesta contra la guerra y toda clase de violencia.

En comparación con las obras anteriores, *La ciudad sitiada* es la única en la que no se menciona el cerco o la construcción de alguna muralla por parte de los invasores. Aquí, tras los terribles bombardeos, la ciudad se transforma en un lugar de escombros de los que no hay salida. Sus habitantes se quedan aislados del resto del mundo al igual que los numantinos dos mil años antes. Lo que a partir de este momento reina dentro de la «ciudad sitiada» es el hambre, la violencia y la muerte, es decir, sus habitantes se enfrentan con las mismas desgracias que los numantinos en el drama cervantino.

73. Ruiz Ramón, 1979, p. 116.

Contrasta este cuadro con lo que se representa al inicio del drama: la gente dedicándose a lo cotidiano, a tender la ropa, leer libros, montar en bici, ir al colegio, o al teatro, tal vez asistir a la misa, en fin, vivir, comer, beber, contar chistes, fumar cigarrillos, comprar libros o zapatos...⁷⁴ Destrozan este orden los bombardeos. En el cuadro que viene justo después «entre los cascotes» aparece una muchacha que ha perdido las piernas. Paradójicamente, ella no se queja, se considera «afortunada», ya que tiene un carrito que le permite dar los paseos «de ruina en ruina» (p. 5).

En el cuadro IV vemos a una mujer que no tiene con que alimentar a su hijo. Desesperada le da su pecho sin leche, el pequeño lo muerde y, en vez de leche, chupa la sangre (p. 10). He aquí una huella de la lectura atenta de la tragedia de Cervantes. Allí, citémoslo otra vez, la madre lamenta:

¿Qué mamas, triste criatura?
¿No sientes que, a mi despecho,
Sacas ya del flaco pecho
Por leche, la sangre pura? (p. 128).

A partir de estos versos Laila Ripoll construye el cuadro arriba resumido, donde la figura del niño adquiere la dimensión del símbolo de víctimas más inocentes de guerra. Lo encontrarán muerto dos hombres al buscar la comida «entre los cascotes». Uno de ellos piensa comérselo, pero otro le frena porque el cuerpo del niño «apesta» y «tiene gusanos». Mirándolo, notan «una gota de sangre en la punta de la nariz» (p. 12), señal de que este es el hijo de la mujer que no le podía alimentar más.

Como hemos apuntado ya, el personaje de la madre alude al que Cervantes introdujo en la tercera jornada de su tragedia. Aquella mujer, reconociendo que no había otra solución, se 'ha reconciliado con la muerte':

¡Oh hambre terrible y fuerte,
cómo me acabas la vida!
¡Oh guerra, sólo venida
para causarme la muerte! (p. 128).

La madre que protagoniza el episodio de *La ciudad sitiada*, cuando todavía puede mendigar, se prostituye a cambio de «un poquito de leche / y un par de trozos de pan» (p. 10). Avergonzada hace lo que le ordena un hombre: «Súbete la falda»; «¡Súbete más la falda!»; «¡Desabróchate la blusa!»; «¡Quítate la blusa!» (pp. 9 y 10).

El hambre es *leitmotiv* de todos los cuadros que siguen, aunque con la llegada de las bolsas de Caritas a la gente se le olvida por un instante lo que significa vivir sin comer. Una barra de pan o una tableta de chocolate, un paquete de alubias o un

74. Ripoll, *La ciudad sitiada*, versión electrónica, p. 3. Dado que la edición de la obra (2003) resulta inaccesible en las librerías y tampoco en las bibliotecas polacas, utilizamos la copia en versión electrónica que nos ha facilitado la autora, por lo cual desde aquí le quisiera dar las gracias. Dicha versión es la que se estrenó el 12 de febrero de 1999, en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Para no multiplicar las notas, más adelante al lado del fragmento citado pondremos entre paréntesis el número de la página de la versión mencionada.

bote de leche en polvo, cualquier cosa que se pueda conseguir les hace felices. No piensan en el hambre, se organiza la fiesta, miran la actuación de un circo. Se oye la música y las luces de colores iluminan la ciudad. Pero la guerra no ha terminado.

El cuadro VII es este que más afecta al lector/espectador; lo protagoniza la mujer joven, víctima de una horrible violación. En su extenso monólogo cuenta la espantosa experiencia. Se escondió, pero los hombres tiraron abajo la puerta. Rebuscando los cascotes se dieron cuenta de que en casa no había comida y furiosos destrozaron todo lo que allí había. Así, la encontraron, la golpearon y la violaron: cinco hombres, entre ellos un joven, casi un niño. El relato de la mujer resulta aterrador:

Cerré los ojos para no verles
y pude probar hasta cinco babas distintas
hasta cinco alientos distintos,
cinco braguetas distintas
que olían todas igual.
Cinco mugres distintas
encima de mi cuerpo (p. 16).

Al construir este y otros cuadros igualmente violentos, Laila Ripoll tenía presente, según se deduce de sus confesiones, lo visto en Salvador y lo transmitido por la prensa y televisión durante la guerra de Yugoslavia (1991-2001). Así, lo apenas aludido o presentado por los personajes del drama cervantino, en su obra se hace realidad. Nos referimos a los versos pronunciados por una de las mujeres numantinas. Dirigiéndose a los gobernantes de Numancia dispuestos luchar contra los romanos, ella les obliga a pensar en lo que les va a pasar a las mujeres cuando ellos las dejen solas. Recordemos sus palabras:

Queréis dejar, por ventura,
a la romana arrogancia
las vírgenes de Numancia
para mayor desventura (p. 141).

No es difícil ver que el caso de la mujer-víctima de violación se relaciona con aquella «mayor desventura», la que temía la numantina en la tragedia de Cervantes. Por otra parte, en la historia de esa víctima de violación se resumen las noticias que llegaban desde la antigua Yugoslavia durante la guerra. Ripoll las recuerda como algo «tremendamente doloroso»: «Era el año 95 y recuerdo las violaciones de mujeres bosnias, a las que luego sus propios compañeros les abrían el vientre para sacar a los hijos, porque eran de otra raza»⁷⁵.

Una mención aparte merecen los sucesos en sí ficticios que aluden a los que se han guardado en la memoria colectiva. Ripoll utiliza aquí los recuerdos de sus abuelas de lo vivido durante la Guerra Civil: el hambre, la violencia y los bombardeos después de los que entre los escombros aparecían «piernas y brazos sin cuerpo». Cuando durante el viaje a Centroamérica en 1996 vio lugares destrozados «por la

75. Ripoll, *La ciudad sitiada*, 2012, p. 27.

guerra, por la angustia y por la violencia», Laila Ripoll pensaba en lo que le habían contado en España: «pude reconocer —dice en una entrevista— decenas, centenares de situaciones familiares, no por haberlas vivido en primera persona, pero sí por haberlas vivido intensamente a través del relato de mis abuelas: el hambre, la muerte, el miedo, la indefensión»⁷⁶. De Suchitoto, ciudad «más castigada» por la guerra civil de El Salvador (1980-1992)⁷⁷, recuerda terrenos «cubiertos de minas» y una «legión de cojos y mancos», pero también perros comiendo los restos humanos.

En *La ciudad sitiada* no se recrean tales imágenes, aunque las que evoca este drama son también drásticas. Ripoll denuncia de esta manera la violencia y la crueldad, y condena la barbarie y absurdidad de las guerras, evitando, sin embargo, tonos patéticos al estilo cervantino. En cambio, acude a los recursos que le facilitan la comunicación con el público de hoy y, aparte del lenguaje ya comentado, se sirve del humor⁷⁸. Desde luego, no trata de provocar la risa del espectador, como lo intentaba Rojas Zorrilla, ni introducir lo cómico para distanciarse de lo trágico, como lo practicaba Alfonso Sastre. El humor de Laila Ripoll es de tonos negros y se pone de manifiesto en los momentos tragi-grotescos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, quisiéramos hacer notar que hemos llevado a cabo una investigación sin precedentes. Pues, sobre la tragedia de Cervantes se han publicado numerosos trabajos y también se han estudiado las demás obras teatrales sobre el sitio de Numancia, pero no se ha intentado someterlas a un estudio comparativo enfocado en los cuadros que representan la vida dentro de la Numancia cercada y los momentos de la trágica muerte de sus habitantes. Los resultados del estudio así planteado comprueban que desde el siglo xvii hasta las primeras décadas del xx la tragedia de Cervantes funciona como modelo en cuanto a la dramatización del sitio de Numancia. Más tarde se intenta destruir la estructura de este modelo dramático, no obstante, se guarda lo esencial del drama cervantino. De lo dicho se desprende que las obras del segundo grupo difieren de las del primero en lo que atañe a la estructura interna y aspecto estético-formal. También de modo distinto se relacionan estas piezas entre sí, hecho que merece un breve comentario.

Puede resultar hipotético, pero creemos que en el caso las obras creadas en los siglos xvii y xviii se puede hablar de una cadena de influencias: Cervantes→Rojas Zorrilla→López de Ayala. Como hemos intentado demostrar en este trabajo la representación de la Numancia sitiada en Rojas Zorrilla coincide en varios puntos con la creada por Cervantes, lo cual no puede ser casual. Es de suponer que, dado que el drama cervantino permanecía sin publicar, Rojas tuvo acceso a su manuscrito o se enteró de su contenido por otra vía. Conviene citar una vez más a González Cañal quien sostiene que «sus dos *Numancias*, la *Numancia cercada* y la *Numancia*

76. Humanes, entrevista a Laila Ripoll, 2014.

77. Esta experiencia de Laila Ripoll la relaciona con su drama *Eszter Katona* en su estudio de 2015, pp. 154-159. Ver también Pérez-Rasilla, 2013a y 2013b.

78. Ver Pérez-Rasilla, 2013a y 2013b.

destruida, están en deuda con *La Numancia* del escritor alcalaíno»⁷⁹. Teniéndolo en cuenta y sabiendo que la *Numancia destruida* de Rojas Zorrilla fue publicada, López de Ayala podría aproximarse a la tragedia de Cervantes, si no de otro modo, mediante dicha obra y de allí las semejanzas entre las tres. Y no se debe olvidar que el título de la tragedia de López de Ayala, *Numancia destruida*, es exactamente igual que el título de la segunda pieza de Rojas Zorrilla. Curiosamente, a comienzos del siglo XIX la tragedia de López de Ayala sustituyó a la de Cervantes y desempeñó el papel de fuente de inspiración.

Se redescubre la *Numancia* de Cervantes en el siglo XX, pero no como modelo a imitar, sino como una obra que, al ser sometida a cambios y transformaciones, puede atacar la sensibilidad de espectadores contemporáneos. Rafael Alberti lo hace en 1937 resaltando «la semejanza histórica» entre el asedio de Numancia y el cerco de Madrid. Una operación más complicada lleva a cabo Alfonso Sastre en 1968:

[En] *El nuevo cerco de Numancia*, Alfonso Sastre alude [...] al imperialismo norteamericano —evidenciando la doble identidad Roma-Estados Unidos y Numancia-Vietnam— no menos que al bloqueo económico de Cuba o a la oposición antifranquista [...] algunos cuadros (como el XIV, «No nos moverán») o el «mono azul» de los numantinos apuntan al cerco de Madrid y a la guerra civil española; Sastre enlaza así con el modelo actualizador de Alberti, pero ahora no solo sigue la pauta de Artaud, Piscator o Gropius, sino que se adelanta a grupos teatrales europeos de vanguardia en los años setenta [...]. La segunda versión de Sastre en 2002 se pone al día con la guerra de Iraq⁸⁰.

También de Laila Ripoll se ha dicho que ha compartido la idea albertiana de «actualizar» el drama de Cervantes. Ella se aleja, sin embargo, del modelo elaborado por Alberti. En su obra, *La ciudad sitiada*, ofrece una lectura más transgresora y más provocadora. Emprende así un diálogo con la *Numancia* de Cervantes, el que finalmente se transforma en respuesta a aquella tragedia, fruto del talento del autor quien —con su espíritu renacentista y humanista— no pudo siquiera imaginarse los horrores que a la humanidad le iba a traer el siglo XX.

Laila Ripoll alude a las espantosas experiencias del hombre contemporáneo sin eufemismos, pero, al igual que Cervantes y, en general, el teatro clásico, no representa actos violentos delante de los ojos de espectadores. Les hace escuchar los relatos chocantes de sus protagonistas y de esta manera vivir momentos de catarsis. Así, las intenciones de Laila Ripoll coinciden con las de Cervantes, pero también con las de Alberti y Sastre.

Tal como se ha expuesto, tanto en los cuadros de la simbólica ciudad sitiada de Ripoll como en las representaciones dramáticas de la *Numancia* cercada en este trabajo analizadas, se ponen de manifiesto unos elementos comunes que remiten a los presentes en la tragedia de Cervantes, pese a que la técnica dramática y el gusto de cada autor sean diferentes.

79. González Cañal, 1999.

80. Baras Escolá, 2014, p. 263.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael, *Numancia. Tragedia*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- «Apiano», en línea: <<http://dbe.rah.es/biografias/9956/apiano>> [consultado: 15-02-2019].
- Apiano de Alejandría, *Historia de Roma. Sobre Iberia*, disponible en línea: <<https://www.imperivm.org/cont/textos/txt/apiano-de-alejandria-historia-de-roma.html>> [consultado: 15-02-2019].
- Apiano de Alejandría, *Historia romana* [fragmentos], en «*El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes», [dirección Manuel Canseco], Programa de mano, «Los Celtiberos.(Documentación)», pp. 25-31 [sin fecha].
- Asedio*, disponible en línea, <<https://definicion.de/asedio/>> y <<https://educalingo.com/es/dic-es/sitiar>> [consultados: 2-05-2019].
- Baras Escolá, Alfredo, «Las dos *Numancias* de Rafael Alberti», *eHumanista/Cervantes*, 3, 2014, pp. 243-273, disponible en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume3/ehumcerv3.baras.pdf> [consultado: 5-01-2019].
- Canavaggio, Jean, *Cervantès. Un théâtre à naitre*, París, Presses Universitaires de France, 1977.
- Canavaggio, Jean, *Cervantes entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- Canseco Godoy, Manuel, «El director en escena como comunicador hoy de un texto clásico. La adaptación», en *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos xx y xxi*, ed. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Piñat Zuzankiewicz, Nueva York, IDEA, 2017, pp. 149-165.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, t. I, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1977.
- Cervantes, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.
- Cervantes, Miguel de, *Numancia*, ed. Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 2017.
- Cervantes, Miguel de, «Prólogo» a *Ocho comedias y ocho entremeses* [1615], en *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 171-174.
- Cortadella i Morral, Jordi, «La *Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial», en *Actas del IX Congreso Internacional Asociación de Cervantistas*, ed. Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 557-570, disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1661592>> [consultado: 3-12-2018].

- Cotarelo y Mori, Emilio, *José Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* [1902], Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009, disponible en línea: <<https://archive.org/details/isidoromaiquezye00cotauoft/page/n5>> [consultado: 10-05-2019].
- Cotarelo y Valledor, Amando, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Floro, Lucio Anneo, *Compendio de las hazañas romanas...*, trad. y ed. Juan Eloy Díaz Jiménez, 1904, disponible en <https://archive.org/stream/compendiodelash00jimgoog/compendiodelash00jimgoog_djvu.txt> [consultado: 15-02-2019].
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 [1982].
- Gómez Rubio, Gemma, «Los dramas numantinos atribuidos a Rojas (I): una bilogía escrita por encargo», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 653-669, disponible en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-dramas-numantinos-atribuidos-a-rojas-i-una-bilogia-escrita-por-encargo/>> [consultado: 22-09-2018].
- Gómez Sánchez, Begoña, «La actualidad de la *Numancia* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 623-641.
- González Cañal, Rafael, «Temas cervantinos en el teatro de Rojas Zorrilla», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, ed. digital a partir de *Anales cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 193-203, disponible en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/temas-cervantinos-en-el-teatro-de-rojas-zorrilla/>> [consultado: 3-12-2018].
- Hermenegildo, Alfredo, «El proceso creador de la *Numancia* de Alberti», *Imprévue*, 1-2, 1979, pp. 147-162, disponible en línea, <<https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/18-1979Proceso.pdf>> [consultado: 5-01-2019].
- Hermenegildo, Alfredo, «La muerte liberadora. *La tragedia de la destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes», en *Teatro español del siglo XVI. Lucas Fernández, Cervantes, Torres Naharro, Gil Vicente*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982, pp. 195-206.
- Hermenegildo, Alfredo, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La destrucción de Numancia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 9-10.
- Humanes, Iván, [entrevista a Laila Ripoll, 2014], «Laila Ripoll: "La verdad es muy incómoda porque arrastra vergüenzas..."», disponible en línea: <<https://tamampress.es/2016/11/09/laila-ripoll-la-verdad-es-muy-incomoda-por-que-arrastra-verguenzas>> [consultado: 10-10-2019].

- Jiménez León, Marcelino, «Rafael Alberti y *La Numancia* de Cervantes», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de octubre de 2000*, coord. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 2, pp. 1177-1200. Disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876758>> [consultado: 5-01-2019].
- Jimeno Martínez, Alfredo, y Torre Echávarri, José Ignacio de la, *Numancia. Símbolo e historia*, Madrid, Akal, 2005.
- Katona, Eszter, «El tema de la guerra en *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll», *Anagnórisis*, 12, 2015, pp. 151-172.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Espiral, 1982 [1969].
- Julio, María Teresa, «"La vil Numancia vuestro honor profana": Cervantes y Rojas ante el drama numantino», en *Actas del Congreso internacional sobre «Cervantes y su tiempo». León, 2-5 de noviembre de 2005*, ed. Juan Matas Caballero et al., León, Universidad de León (Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales), 2008, pp. 143-153.
- López de Ayala, Ignacio, *Numancia destruida*, ed. Russel P. Sebold, Salamanca, Anaya, 1971.
- Maestro, Jesús G., *La secularización de la tragedia. Cervantes y «La Numancia»*, Madrid, Ediciones del Orto / Universidad de Minesota, 2004.
- Maestro, Jesús G., «Idea de Política y concepto de Tragedia en las tragedias numantinas de Cervantes y Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 293-310.
- Martínez Bennecker, Juan B., «La *Numancia* de Cervantes: poética de la dignidad», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 25, 2013, s. p., disponible en línea: <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39506/1/994-3191-1-PB.pdf>> [consultado: 15-05-2019].
- Monleón, José, «*El Mono Azul*». *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Editorial Ayuso, 1979, pp. 254-258.
- «Numancia», en línea: <<https://www.benemeritaaldia.org/cultura-y-sociedad/historia-benemerita/historia-de-espana/21403-numancia.html>> [consultado: 4-11-2019].
- Numancia: arqueología e historia*, libro multimedia editado por Jose María Luzón y María del Carmen Alonso, textos de Alfredo Jimeno Martínez, 2018, disponible en línea: <<http://www.numanciamultimedia.com>> [consultado: 21-02-2019].
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, prefacio Ann Ubersfeld, Barcelona, Paidós, 1998.

- Pérez-Rasilla, Eduardo, «El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria», *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 8, 2013a, pp. 77-89.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, «La trilogía de la memoria, Laila Ripoll» en Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, 2013b.
- Plavskin, Zacarías, «La suerte póstuma de *La Numancia* cervantina (Dos episodios de 1937-1938 en Madrid y en Leningrado)», en Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Madrid / Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores / Anthropos, 1993, pp. 553-560, disponible en línea: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_III/cl_III_48.pdf> [consultado: 2.08.2016].
- Ripoll, Laila, *La ciudad sitiada*, versión electrónica del texto representado en 1999, facilitada por la autora, 1999.
- Ripoll, Laila, *La ciudad sitiada*, en *Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos*, octubre de 2012, disponible en línea: <<http://muestrateatro.com/autor/laila-ripoll-cuetos/>> [consultado: 12-03-2019].
- Rojas Zorrilla, Francisco, *Numancia cercada. Numancia destruida*, ed. Raymond R. MacCurdy, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Ruano de la Haza, José María, y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Ruggeri Marchetti, Magda, «La "tragedia compleja": bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, ed. digital a partir de *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto (Department of Spanish and Portuguese), 1980, pp. 645-649, disponible en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tragedia-compleja/>> [consultado: 10-10-2019].
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Sastre, Alfonso, *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Hondarribia (Gipuzkoa), Hiru, 2002.
- Sastre, Alfonso, *El nuevo cerco de Numancia*, disponible en línea: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/200301.pdf>> [consultado: 15-05-2019].
- Sastre, Alfonso, *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, 1979.

- Torre Echávarri, José Ignacio de la, «El mito de Numancia y las enseñanzas numantinas», 2000, disponible en línea: <<http://www.artehistoria.com/v2/contextos/12614.htm>> [consultado: 18-02-2018].
- Torres Monreal, Francisco, «Poética de la ciudad sitiada y teatro de la crueldad (de *El cerco de Numancia* a *Estado de sitio*)», en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*, ed. José Ignacio Blanco Pérez, Aurelia Ruiz Sola, María Luisa Lobato y Pedro Ojeda Escudero, Burgos, Universidad de Burgos, 1996, pp. 97-122.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Asedio y resistencia / épica y antiépica: *La Numancia* de Sastre», en *Teatro escogido*, coord. Alfonso Sastre y Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, vol. II, pp. 9-19.
- Ynduráin, Francisco, «Prólogo y notas», en Miguel de Cervantes, *La Numancia*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.