

CAPÍTULO 11

«¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa/ que semeje de comer»: El hambre en *La Numancia* de Cervantes

MARTINA COLOMBO
Universidad Ca' Foscari, Venecia

*Questi pareo che contra me venesse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareo che l'aere ne temesse*

(DANTE, *Divina Commedia*, Inferno, I., vv. 46-48).

Muy pocas veces el hambre ha llegado a ser dramatizada de manera tan áspera, intensa y conmovedora como en *La Numancia* (c. 1585) de Cervantes¹, pieza que recrea el cerco de la homónima ciudad celtibérica llevado a cabo por las tropas romanas de Escipión y su suicidio colectivo (133 a.C.). Pese a ser conscientes del peligro que supone adentrarse por los vericuetos de una tragedia que ha producido una oleada de estudios y ha suscitado las más dispares opiniones, desde que Antonio de Sancha la sacó del olvido publicándola en 1784, en el presente estudio nos proponemos centrar nuestra

¹ Según A. González, la aspeza del hambre «adquiere una espectacularidad notable» en la pieza («Comer y beber en el teatro cervantino», *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, (eds.) Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pág. 95).

atención precisamente en este elemento configurador, «modulado en todos los acentos»², a través de un repaso de la acción dramática.

El hambre se presenta al comienzo de la tragedia como idea abstracta y parte integrante de la estrategia militar del capitán romano, quien trata de derribar la heroica resistencia española tras 16 largos años de asedio con la creación de un foso que rodee toda la ciudad, excepto en la parte bañada por el río Duero. El foso es esgrimido como «nueva, poco usada hazaña» (v. 348)³, y el «hambre insufrible»⁴ (v. 320) como su complemento y la anticipación del sufrimiento posterior. El pueblo acosado la percibirá como «llamada a la realidad, su representación, la necesidad perentoria que nadie en su cabal juicio puede ignorar»⁵ y como desesperada falta de comida por la carencia total de provisiones. Es una lucha perenne por la supervivencia, que nace y se agudiza conforme avanza esta guerra que tiene a los numantinos «encerrados» (v. 541) y destruidos «con cobardes mañas» (v. 542), y se prolonga por la concatenación de tres obstáculos infranqueables:

- a) las desdichadas señales recibidas durante los rituales mágico-religiosos, en la segunda escena de la segunda jornada.. Los numantinos matan a un carnero y tratan de resucitar a un joven muerto por hambre, «símbolo gráfico de una débil y última esperanza»⁶, para saber cómo va a acabar la guerra. El vaticinio del suicidio colectivo que hace el cuerpo amortajado («el amigo cuchillo el homicida/de Numancia será, y será su vida», vv. 1079-1080) actúa como objeto de desplazamiento del suspense, mientras que la aparición de ese mismo cadáver simbolizaría tanto la terrible demostración concreta de la acción demoledora del hambre en los cuerpos de los numantinos como la prefiguración de las muertes en escena de algunos de ellos.
- b) la rotunda negativa de Escipión a cooperar con los españoles para dar por concluida «la dura pestilencia destes daños» (v. 1158), que frustra la posibilidad de llegar a un acuerdo político, en la primera escena de la tercera jornada.
- c) el dolor colectivo de las numantinas, en sus roles sociales de mujeres y madres, ante la decisión de los maridos de saltar el muro, en la misma

² J. Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 288.

³ Citamos por la edición de A. Baras Escolá, *Tragedia de Numancia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

⁴ El hambre es nombrada más de 30 veces, con una serie de adjetivos vinculados a varios campos semánticos (putrefacción, enfermedad, crueldad, religión y muerte, etc.) que insinúan el transcurrir del tiempo, revelan su presencia angustiante en el cerco interminable y hasta anticipan, en algunos casos, su aspecto final como alegoría, del cual hablaremos a continuación. Nos limitamos a señalar solo algunos de los más interesantes, puesto que su variedad merecería un estudio profundizado: el hambre es «macilenta» (v. 601), «peste crüel, salida del infierno» (v. 947), «insana» (v. 1342), «terrible y fuerte» (v. 1720) y «homicida» (v. 1967).

⁵ V. Gaos, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 139.

⁶ S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 73.

escena. Los personajes femeninos son capaces de derribar definitivamente el proyecto beligerante y descubren, involuntariamente, el poder del hambre como elemento que reanuda y refuerza los vínculos de amor entre los miembros de esta comunidad, ya que los hombres deciden permanecer en la ciudad para no abandonarlas.

Mundo sobrenatural y mundo cotidiano —por un lado, el político, y por otro lado, el colectivo— impiden salir del insufrible estado de postración. Lo que les queda a los afligidos habitantes es convivir en el encierro más absoluto, tras haber utilizado todos los medios disponibles, y la primera manifestación de la “rebelión” ante el aciago destino es la realización de una hoguera «en la plaza mayor» (v. 1648) para quemar todos los bienes materiales, decisión que preanuncia la destrucción final.

La dramatización del hambre conlleva asimismo el deslizamiento a sus aspectos más crudos, como la práctica moralmente ambigua de la antropofagia o canibalismo por hambre, que llevaría a los numantinos a alimentarse con los cuerpos de los enemigos, única solución para aminorar, por lo menos durante un breve intervalo de tiempo, su apetito voraz. Los famélicos españoles se atreverían a comer el cuerpo del Otro en una fusión casi completa de indentidades⁷, pero el festín canibalesco, en lugar de provocar repulsión, es casi justificado y liberado de connotaciones horribles. Según el jefe de la comunidad, el sacrificio humano que se realiza en Numancia poco después de la promesa de los hombres de anular el asalto sería algo que es forzoso hacer y es digno de memoria:

Teógenes Y para entretener por alguna hora
la hambre que ya roe nuestros huesos,
haréis descuartizar luego a la hora
esos tristes romanos que están presos,
y, sin del chico al grande hacer mejora,
repártanse entre todos, que con esos
será nuestra comida celebrada
por estraña, crüel, necesitada
(vv. 1434-1441)⁸.

La secuencia sucesiva, de tono completamente distinto, rebaja la tragicidad de estos instantes presentando la historia privada de dos enamorados numantinos, Marandro y Lira. A pesar de las quejas de la mujer, el enamorado se atreverá a «saltar/el foso y el muro fuerte» (vv. 1506-1507) para robar «el pan que el romano

⁷ De acuerdo con A. Petro del Barrio, «al alimentarse de sangre romana, la asimilación entre los españoles y el enemigo se hace más fuerte y la identificación entre ambos más clara, punto primordial para poder comentar, posteriormente, la conversión simbólica de los numantinos en romanos al matar a sus familias» (*La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pág. 76).

⁸ La comida se reparte equitativamente, sin distinciones entre clases sociales, sexo o edad.

toca⁹) (v. 1510) y, paralelamente, el amigo Leoncio se prestará a acompañarlo en la peligrosa aventura.

Otra referencia al canibalismo, aunque menos evidente, aparece en la secuencia que cierra esta tercera jornada, dentro de una Numancia paralizada por completo en sus actividades cotidianas y de la que Cervantes deja entrever la parte más destrozada¹⁰. Una mujer numantina se encamina hacia la hoguera, acompañada de un niño en los brazos y otro de la mano. El dramaturgo se sirve de esta poderosa imagen para mostrar los daños provocados por la carestía y enfatizar el hecho de que uno de los dos numantinos que asisten a la desgarradora procesión acaba de revelar la promulgación de un edicto en la ciudad que prevé que «no quede alguna/mujer, niño ni viejo con la vida» (vv. 1680-1681)¹¹ y, es lícito suponer, que se coman los cuerpos de los ciudadanos matados. El patetismo del momento reside en que sabemos que estos tres individuos, víctimas inocentes, se están acercando cada vez más a su perecimiento.

El hijo pide comida —que ya no hay— «a su “mater dolorosa”»¹²:

Hijo	Madre, ¿por ventura habría quien nos diese pan por esto?
Madre	¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa que semeje de comer.
Hijo	Pues ¿tengo de perecer de dura hambre rabiosa? (vv. 1690-1695).

y está dispuesto a vender toda su ropa y a trocarla «por un mendrugo de pan» (v. 1707), mientras la mujer se queja de que le chupe el cuerpo, casi convertido en esqueleto:

Madre	¿Qué mamas, triste criatura? ¿No sientes que, a mi despecho, sacas ya del flaco pecho,
-------	--

⁹ Cervantes llega a servirse del pan, elemento más común de toda la cultura culinaria occidental «descrito por su calidad en muchos pasajes de la literatura del Siglo de Oro» (M. I. Chamorro Fernández, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002, pág. 17), por ser un alimento primario y porque el hambre tradicionalmente se asocia a su falta. En nuestra tragedia, el mendrugo de pan no es un elemento caracterizador, sino el ejemplo de la lucha contra ella.

¹⁰ Para un análisis de la escena y la referencia a algunas imágenes parecidas sobre la devastación por el hambre y la muerte, en obras áureas y modernas, remitimos al trabajo de J. Montero Reguera, «Una imagen del horror en el teatro de Cervantes (*Numancia*, III, vv 1687-1731)», *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. H. Brioso Santos, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, págs. 137-142.

¹¹ Según M. D. Stroud, en la tercera jornada se desplegaría, en realidad, «la decadencia de los núcleos de amor» («*La Numancia* como auto secular», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, pág. 306).

¹² S. Zimic, ob. cit., pág. 76.

por leche, la sangre pura?
¡Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden más llevarte,
mis flojos cansados brazos!
(vv. 1708-1715).

El pecho, fuente de vida para el niño en su infancia, se convierte en comida infructuosa, en el símbolo de la tentativa desesperada de terminar el ayuno forzado a través de la sangre materna. «Ni aun otra cosa/que semeje de comer» (vv. 1692-1693) son dos versos que denotan la ausencia irremediable de comida en el pueblo. Del agua y del vino que han sido utilizados durante los ritos sacrificiales no ha quedado ni rastro y, ahora, es imposible conseguir un pedazo de pan duro y seco.

La comida dejará de «ser una referencia diegética para convertirse en un elemento mimético en el texto espectacular de la puesta en escena»¹³ en el único momento en que los acosados logren introducirse en el campamento enemigo para salir del hambre angustiada, en la primera escena de la cuarta jornada. El paradigma de esta transformación de algo puramente abstracto en algo concreto se cifra en un objeto simple y barato de la vida cotidiana romana, como la cesta blanca que lleva un poco de pan mojado en sangre¹⁴, con la que Marandro volverá de esta infiltración mortal en las tiendas enemigas. Los parlamentos y la hazaña del novio de Lira, que deja a los romanos aturdidos, mantendrían «una relación de semejanza con la institución de la eucaristía cristiana»¹⁵:

Marandro Pero mi sangre, vertida
y con este pan mezclada,
te ha de dar, mi dulce amada,
triste y amarga comida
(vv. 1844-1847).

Sin embargo, el cuerpo del joven mezclado con la hostia consagrada —en este caso el insuficiente botín de la expedición, acción que rompe el pacto colectivo de no salir de la ciudad— no surtirá los efectos deseados. El alimento que servía como sustento y salvación se convierte en doble motivo de muerte: elimina algo que tiene valor inestimable como la vida de los dos amigos y se transforma en «veneno» (v. 1883)¹⁶ para Lira, quien rechaza sustentarse con lo que ha provo-

¹³ A. González, ob. cit., pág. 96.

¹⁴ El pan es también llamado «bizcocho» en el v 1782 y en la acotación que precede la salida de Marandro con el canastillo en el v 1796.

¹⁵ F. Vivar, «La Numancia» de Cervantes y la memoria de un mito, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 61.

¹⁶ En el trozo de pan convertido en veneno se ha querido ver un *pharmakon* (A. Petro del Barrio, ob. cit., pág. 69).

cado el fallecimiento de su futuro esposo. Nótese asimismo la contraposición entre «dulce amada» (v. 1846) y «triste y amarga comida» (v. 1847), que revelaría tanto el amor puro y genuino de Marandro como las consecuencias aciagas de la búsqueda de ese alimento. Pero el sacrificio del enamorado no ha sido inútil, ya que la mujer reconoce que ha derramado su sangre por ella.

En la precipitación de la acción dramática, Cervantes nos muestra la repentina eliminación de la familia de Lira, que es un ejemplo concreto, en el nivel privado, de la desgracia numantina: su hermano entra anunciando la muerte del padre y la próxima muerte de la madre y lamenta que «ya no hay pasar bocado» (v. 1895) antes de morir delante de sus ojos, dejándola «en un solo punto/huérfana y viuda» (vv. 1910-1911). Paradójicamente, en el único momento en que aparece un poco de comida en escena «ningún personaje sacia su hambre»¹⁷, porque es imposible aplacar el ritmo de sus feroces embestidas. Se trata de otra señal funesta del triste destino reservado a los numantinos, que se resiste a toda desviación. El pan que ha matado a Marandro, ni siquiera le sirve a su futuro cuñado: el trozo de comida es así un hilo conductor que une a todo el grupo familiar y también supone la patética materialización del mendrugo pedido por el niño a la madre en la jornada anterior.

El dramaturgo complica la dramatización del hambre presentándola como *dramatis personae* bajo la forma de figura retórica, o modo discursivo, de la alegoría, en la segunda escena de esta última jornada¹⁸. El símbolo de esta conversión sería —amén de su particular colocación en un momento atemporal y de particular tensión, precedido por la petición de ayuda de Lira a un soldado para sepultar a sus difuntos parientes y seguido por Teógenes en su faceta de páter familias asesino e intentando buscar su muerte— el papel de desvelar a sus dos compañeras, Guerra y Enfermedad, y a los espectadores, la terrible matanza, que transforma el territorio numantino en un *locus horribilis* sembrado de muerte y destrucción.

¹⁷ A. Baras Escolá (ed.), ob. cit., pág. 156.

¹⁸ Sin pretender revisar las teorías acerca de este recurso dramático, del cual Cervantes se limitó a subrayar el perfeccionamiento en su conocidísimo «Prólogo al lector» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), nos parece útil recordar que tiene cualidades parecidas a las del coro griego y es empleado por el dramaturgo para elevar «the action of *La Numancia* to its historical and eternal planes» (E. H. Friedman, «*La Numancia* within Structural Patterns of sixteenth-century Spanish Tragedy», *Neophilologus*, núm. 61, 1977, pág. 87). El empleo del hambre como alegoría permite indicar algunas peculiaridades del temprano teatro de nuestro escritor y de la generación de los años 80 del siglo XVI: el empleo de figuras alegóricas, la mezcla de distintos planos en una misma pieza y, por último, la adecuación al modelo neosenequista, que estaba de moda en el último tercio de ese siglo y se cifraba en el empleo de motivos cruentos como las muertes en escena, los comentarios de las alegorías sobre la acción dramática y los ritos sacrificiales. Pero podemos observar, gracias a la pieza, una distanciamiento del dramaturgo de esa misma corriente, ya que espectáculos truculentos presentes en otros dramaturgos a él contemporáneos, como Virués, no le son afines. Para la cuestión de la influencia neosenequista, indicamos el trabajo de K. A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, y el más específico de J. Canavaggio, «El senequismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 3-11.

Como advierte F. Cantalapiedra, a través de la descripción de esta figura alegórica el dramaturgo: «se aparta voluntariamente de los códigos alegóricos en boga. Pero al hacerlo así nos está mostrando que estamos ante una verdadera gramática de la composición alegórica. Miguel de Cervantes nos está presentando en realidad una figura compuesta, doble: la Muerte por Hambre»¹⁹ ya que esta sería la prefiguración de la primera²⁰. Contrariamente a la fuerza arrolladora y a la furia asesina descritas por sus dos acólitas, los versos pronunciados por el Hambre engloban la mayoría de los sentidos (vista, oído y olfato), encierran claras reminiscencias bíblicas y hasta ocultan, paradójicamente, cierta «compasión por las víctimas»²¹ por la crueldad con la que se procura poner en marcha el decreto. Reproducimos aquí algunos fragmentos de su largo parlamento:

Hambre Volved los ojos y veréis ardiendo
de la ciudad los encumbrados techos;
escuchad los suspiros que saliendo
van de mil tristes lastimados pechos
[...]
Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allí descarrñadas
con temor de perder las simples vidas,
tal niños y mujeres delicadas
huyendo las espadas homicidas
andan de calle en calle (¡oh hado insano!),
su cierta muerte dilatando en vano.
Al pecho de la amada nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo;
contra la madre (¡oh nunca vista cosa!)
se muestra el hijo de piedad desnudo;
y contra el hijo el padre, con rabiosa
clemencia, levantando el brazo crudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado.
No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa
que de sangre y de muertos no esté llena
(vv. 2024-2049).

¹⁹ *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pág. 247.

²⁰ El aspecto del Hambre revela su asimilación a la Muerte: en efecto, la alegoría sale «con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocacá amarillo, y una máscara amarilla o descolorida» (A. Baras Escolá [ed.], ob. cit., pág. 160).

²¹ C. Andrés, «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pág. 552.

Inmediatamente después, y como hemos mencionado arriba, se dramatizará el camino hacia la muerte de la familia de Teógenes, con su esposa que, ante la ingenuidad del hijo que no logra percibir la dramaticidad del momento, le declara que le dará «la muerte por comida» (v. 2115). El verso demuestra la perfecta asimilación del hambre al binomio vida-muerte y caracteriza la comida como algo mortífero para el pueblo numantino.

En la última escena, los romanos descubren el charco de sangre que baña la ciudad y a Teógenes lanzándose en la hoguera. Escipión se ve obligado a admitir la victoria enemiga con la muerte del postrer habitante numantino, Variato, quien se niega a aceptar su ofrecimiento de «ricas joyas y preseas» (v. 2357) y se lanza de una torre, decretando la derrota de los romanos y provocando otra aparición de las entidades alegóricas, ya que la Fama se ocupará de pregonar la eterna memoria de la hazaña numantina.

El sacrificio final de los mártires numantinos es la confirmación de la derrota del hambre²², porque se esquivaba la muerte que les infligiría el contendiente y se reafirman su dignidad como personas, su identidad como pueblo y finalmente la impenetrabilidad de su territorio. La falta de comida, que se ha configurado como sufrimiento de todos los miembros de esta colectividad, actúa al final como fuerza motriz en dos direcciones encontradas: hacia la muerte, es decir la destrucción física de una comunidad en vías de extinción, y hacia la creación de una nueva vida efímera a partir de la muerte, que remite a la imagen de un ave mitológica como el Fénix.

A la vista de lo que acabamos de decir, es innegable que el hambre permite definir múltiples perspectivas de lectura de la pieza y adquiere un papel extremadamente importante en lo relativo a su espectacularidad escénica. Si bien se alternan escenas relativas a uno u otro de los bandos y a uno u otro de los distintos niveles (el privado, el colectivo y el sobrenatural), que denotan cierta fragmentariedad de la acción dramática típica de las piezas cervatinas de la primera época y el estatismo de algunas secuencias, todo se diluye en favor de el sentimiento de humanidad que impregna la obra entera. Tenemos una inmensa sensación de tristeza por la desdicha de los acosados y nos damos cuenta de que acabamos de leer una obra maestra del manco de Lepanto, o mejor dicho, «una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente»²³.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, C., «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana,*

²² De acuerdo con G. Correa, se simbolizaría «la superación del sino trágico y el triunfo sobre la muerte, en virtud de la presencia de la Fama» («El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, núm. 27, 1959, pág. 289).

²³ J. G. Maestro, *La secularización de la tragedia. Cervantes y «La Numancia»*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2004, pág. 38.

- Menorca, 25-27 de octubre de 1997*), ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 545-557.
- BLÜHER, K. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- CANAVAGGIO, J., «El senequismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 3-11.
- CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CERVANTES, M. DE, *Tragedia de Numancia*, ed. A. Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, M. I., *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002.
- CORREA, G., «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, núm. 27, 1959, págs. 280-302.
- FRIEDMAN, E. H., «*La Numancia* within Structural Patterns of sixteenth-century Spanish Tragedy», *Neophilologus*, núm. 61, 1977, págs. 74-89.
- GAOS, V., *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979.
- GONZÁLEZ, A., «Comer y beber en el teatro cervantino», *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, (eds.) Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, págs. 85-99.
- MAESTRO, J. G., *La secularización de la tragedia. Cervantes y «La Numancia»*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2004.
- MONTERO REGUERA, J., «Una imagen del horror en el teatro de Cervantes (*Numancia*, III, vv 1687-1731)», *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. H. Brioso Santos, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, págs. 137-142.
- PETRO DEL BARRIO, A., *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, págs. 67-99.
- STROUD, M. D., «*La Numancia* como auto secular», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 303-307.
- VIVAR, F., «*La Numancia*» de Cervantes y la memoria de un mito, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- ZIMIC, S., *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

