

## Las dos *Numancias* de Rafael Alberti

Alfredo Baras Escolá  
(IES Goya, Zaragoza)

A Luis Yrache, albertiano y amigo,  
para saldar una deuda

Rafael Alberti mostró en público el ensayo general de su “adaptación y versión actualizada” de *La Numancia* cervantina el domingo 26 de diciembre de 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid,<sup>1</sup> entonces Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León; el estreno propiamente dicho hubo de coincidir con el día 27, y desde entonces se puso en escena a las cinco de la tarde. Representaron la obra actores del Teatro Escuela de Arte, cuya labor fue calificada de excelente sin reparos por la prensa republicana: se nombra a Luis Peña padre (Escipión) e hijo, Edmundo Barbero (Morandro), Juan M. Benítez, José Franco, Santiago Rivera, Salvador Arias (Leoncio); y a Carmen Jiménez, Juana Cáceres, Julia Delgado Caro, Carmen Ontiveros, Mercedes Servet, Dolores Villaespesa, Rosario Coscolla (bailarina) y la niña Maribel.<sup>2</sup> Actuaron los Coros del Orfeón Confederal. Santiago Ontañón se ocupó de la escenografía y del vestuario, y Jesús García Leoz de la música. Apenas disponemos de otros datos precisos sobre la puesta en escena.<sup>3</sup>

Como tantos otros críticos, Jiménez León (1181) recoge el testimonio de María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*, donde son evocados los bombardeos de la aviación resonando en la techumbre del viejo teatro y el heroísmo de un público identificado con la tragedia. Como anécdota, *El Sol* del día 28 reseñó la presencia de autoridades civiles y militares (generales Miaja y Cardenal, coronel Matallana, director general de Bellas Artes, José Renau, teniente de alcalde Escanilla) entre el pueblo llano o los milicianos llegados del frente; María Teresa León no olvida el precio de la entrada: diez céntimos. En cuanto a las cuartillas leídas por Alberti antes de la obra y las banderas del frente de Teruel mostradas en un entreacto por la propia María Teresa, o las arrojadas al escenario, que fueron destrozadas por el público, son datos también recogidos por el mismo diario, en torno a aquel día de ensayo general, en la crítica sin firma “Ensayo de Numancia”. El general Miaja entrega al pueblo las banderas fascistas conquistadas en Teruel”.

Medio año hubo que aguardar para ver en el escenario la obra, ya concluida entre el 10 y el 17 de junio.<sup>4</sup> Bajo el epígrafe ““La Numancia” de Cervantes” se

<sup>1</sup> Oliva (258) y Torres Nebrera (1982, 45) dan esta fecha del preestreno, pero Doménech (1972, 97) y Marrast (2003, 248) se refieren al día 27, y McDermott (254-255), el propio Marrast (Alberti, *La arboleda* 1134, n. 2 a p. 617) o Santonja (Alberti, *Numancia. Tragedia* 706), al 28. Los diarios *ABC* (7) y *El Sol* (2) del 28 y 29 anuncian esos días el estreno. El segundo ofrece el día 28 una reseña del ensayo general (1-2); deja la crítica “para mañana, en que daremos cuenta del estreno”: en efecto, el 29 se publica el texto de Eduardo de Ontañón. Tanto por esto como por *El Liberal* del 27, que anuncia el estreno ese día en la sección de “Espectáculos” (6), ha de datarse entonces y no el 28. Tal vez el problema resida en que el lunes 27 no salió la mayor parte de los periódicos.

<sup>2</sup> Según precisan el 28 de diciembre los críticos Laertes (*La Voz*, 2), José Ojeda (*La Libertad*, 4) y Sam (*ABC*, 6).

<sup>3</sup> Jiménez León 1181 recoge el testimonio del actor Edmundo Barbero, que encarnaba a Morandro (Marrast 1978, 67); varios dibujos de Santiago Ontañón, una fotografía; artículos de *El Sol* citados de forma indirecta; y el recuerdo de María Teresa León. Añadamos las impresiones personales de Zacarías I. Plavskin, uno de los asistentes al espectáculo.

<sup>4</sup> Como informan puntualmente una nota anónima en *El Mono Azul* 19 (10 de junio de 1937) y un comentario de Vicente Salas Viu en el número del 17 de junio de la misma revista.

anunciaba su inminente estreno “para el 18 de julio” (*El Mono Azul* 19, 1) —primer aniversario del golpe de estado—, pero se retrasó hasta diciembre acaso por coincidir con el II Congreso de Escritores Antifascistas (Jiménez León 1180-1181). No hay mención alguna en los cuatro meses entre junio y noviembre. Debe añadirse que la representación volvió a anunciarse otras tres veces en la misma revista: el 25 de noviembre, para “la primera decena de diciembre” (*El Mono Azul* 42, 1); el 2 de diciembre, según el propio Alberti, dentro “de una decena de días” (43, 1); y el 9 de diciembre, la “próxima semana” (44, 1). Como se ha visto, sin que conste razón, una vez más transcurrió entre más de medio mes y un mes completo.

No cabe duda de que esta versión logró un gran éxito económico y popular: se mantendría en cartel hasta el 8 de marzo de 1938 (Marrast 2003, 249), casi dos meses y medio.<sup>5</sup> De su faceta artística se tratará más tarde. Para la mayor parte de la crítica supuso el más significativo evento teatral de la República (McDermott 254-255).

En cuanto al libro encabezado por el nombre de Miguel de Cervantes ante el título de *Numancia. Tragedia en tres jornadas. Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti* (Signo, Madrid, 1937), del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España y otro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, se acabó de imprimir el 5 o el 7 de noviembre,<sup>6</sup> casi dos meses antes de ponerse en escena la tragedia, y en coincidencia con el 20º aniversario de la Revolución de Octubre (McDermott 255). También en noviembre la revista *Acero* reproducía el artículo del autor ““Numancia”, ejemplo de resistencia y heroísmo”. Y el 2 de diciembre *El Mono Azul* recogía otro breve ensayo con el título “*Numancia*, tragedia de Miguel de Cervantes”. Este artículo es muy similar al prólogo de la edición de 1937 y su contenido acaso coincidiera con el de las cuartillas leídas por Alberti desde el escenario. Parece obvio, así pues, que la adaptación “estuvo acompañada por un aparato propagandístico nada desdeñable” (Jiménez León 1180). Y esto es así porque “Alberti transforma el original de Cervantes en una auténtica obra de propaganda, o si se prefiere, de urgencia” (Hermans 174).

Otra versión escénica, la segunda *Numancia* de Alberti, fue llevada a las tablas por Margarita Xirgu el 6 de agosto de 1943 en Montevideo. Hay edición en Losada, Buenos Aires, del mismo año. Para entonces ya era muy diverso el contexto histórico: lo inmediato de la contienda había sido sustituido por la perspectiva que aportaban cuatro años de un régimen cuyo fin no se veía próximo.

Ambos textos de 1937 y 1943 volverían a ser editados en *Numancia* (Turner, 1975), con gran número de variantes respecto a los originales. Ninguna edición numera los versos; hemos optado por efectuar esta labor sobre la edición de 1975. En Alberti, *Numancia. Tragedia*, ed. 2003, 709-710, se compara la versión original de 1937 con la de 1975: aquí se han introducido “dos leves retoques” y tres erratas métricas sin apenas

<sup>5</sup> Santonja contabiliza setenta representaciones (Alberti, *Numancia. Tragedia* 706), suponiendo una diaria de forma ininterrumpida entre la primera fecha y la última; pero esto no está probado y hay un error al datar el estreno el 28 de diciembre y no el 26.

<sup>6</sup> Al pie del Prólogo de Alberti se lee: “Madrid, 7 de noviembre de 1937”, mientras que la última página indica: “Esta obra acabose de imprimir el día 5 de noviembre de 1937” (Jiménez León 1197, n. 35); supone el crítico, si no hubo error de imprenta, el posible deseo de hacer coincidir el prólogo con el primer aniversario de la defensa de Madrid. En efecto, bajo el epígrafe “En breve” anuncia *El Mono Azul* del día 4: ““Numancia” de Cervantes. Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti (Editorial Signo)”; pero hay algo más que celebrar: abre el mismo número de la revista un artículo de Salas Viu titulado “7 de noviembre. XX aniversario de la Revolución de Octubre. Un año de la heroica defensa de Madrid” (1).

importancia, según el editor.<sup>7</sup> No tenemos noticia de que haya salido a la luz la segunda versión de 1943 (*Teatro II*), último volumen de las *Obras Completas* de Seix Barral, por el fallecimiento de su responsable Ricard Salvat; así pues, falta por comparar esta última con su reflejo en 1975 y con la edición de 1937.

En cuanto al texto original de Cervantes, remitimos a nuestra propia edición de la *Tragedia de Numancia*. Sin embargo, hay serios problemas si queremos citar a Alberti. Para empezar, señalaremos la urgente precisión de acometer una edición crítica de las dos versiones, depurándolas de erratas y distinguiendo estas de errores de lectura o de simples modificaciones voluntarias del original. Deberían ser numerados los versos: de otra forma resulta imposible aportar citas precisas, sobre todo cuando es necesario comparar divergencias en largas series. A la espera de esta edición hoy día inexistente, invitamos al lector a añadir números a mano —igual que a lo largo de este ensayo— sobre la edición de 1975, única accesible de ambos textos pero ya obsoleta, a falta de otro recurso más satisfactorio.

No es cuestión de completar ahora un aparato crítico exhaustivo. Pero sí de señalar nueve cambios más de la edición de 1975 respecto a la de 1937, ejemplar T/30796 de la Biblioteca Nacional de España:

Se echan en falta los epígrafes *PRIMERA JORNADA*, *SEGUNDA JORNADA* y *TERCERA JORNADA* ante los respectivos PERSONAJES. A estas tres omisiones se añaden seis enmiendas, de las que la primera, segunda y quinta (seguidas en ed. 2003, junto con la cuarta) no parecen accidentales: *romanos* (ed. 1975, 16, v. 41 y 29, v. 115) por *italianos* (25, 29); *acercarse* (23, v. 264) por *cercarse* (36); *a entregarse* (24, v. 294) por *y entregarse* (37); *los malos españoles* (26, v. 358) por *los cuatro generales* (40); *Morando* (46, v. 869) por *Morandro* (70). Obsérvese que las enmiendas más notorias pertenecen sin excepción a la Primera Jornada. ¿Labor propia de la censura en una edición todavía de 1975? Si así es, como todo parece indicar, el corrector habría logrado su objetivo: la edición de Turner ha seguido usándose durante cuarenta años.

Más grave todavía es lo ocurrido con la segunda versión de 1943; usamos el ejemplar R/38506 de la Biblioteca Nacional de España. Además de otros catorce cambios no significativos, después del v. 956 (“En la plaza mayor ya levantada”) la edición de 1975 omite 39 versos y dos acotaciones, la segunda de las cuales va seguida de cuatro versos añadidos por Alberti; a renglón seguido continúa un verso (“Bien podéis, madre, comprarlo”) sin relación alguna con el anterior. Está claro lo ocurrido: puesto que faltan las páginas 84 y 85 del original, correspondientes a dos hojas distintas, la edición de 1975 hubo de elaborarse a partir de fotocopias entre las que se omitió la que contenía ambas páginas.<sup>8</sup> Transcribiremos la parte omitida, en vista de que solo constan en la edición argentina de 1943, de tan difícil acceso.

Seguimos el orden de las enmiendas: se añade *PRÓLOGO* al original (ed. 1975, 77); *¿Te lo bebes?* (93, v. 66) por *¿Te la bebes?* (33), con referencia al femenino *la copa*; *dejando solo* (99, v. 205+) por *dejando ver* (42); *al medio* (109, v. 441) por *el medio* (58); *con cordura* (113, v. 552) por *sin cordura* (65); *el ciclo* (121, v. 784) por *el cielo* (76). Aquí se añaden las dos páginas omitidas:

<sup>7</sup> Omitir el calificativo *mussoliniano* entre comas (v. 36) y leer *los oscuros invasores* (v. 372) por *los fascismos invasores*, entre los primeros; entre las segundas, *reserva* (v. 370) por *reservará*, *Hiciste* (v. 1092) por *Hicistes*, tal vez entendido por error como vulgarismo, y *quieres* (v. 1263) por *quisieres*. Solo añadimos números de verso.

<sup>8</sup> Jiménez León (1191-1192) supone un error de imprenta; pero este salto de páginas no es achacable al impresor, sin el original ni una fotocopia a la vista, sino al editor del texto. En la Biblioteca Nacional de España consta el registro de microfilme R. micro / 32621, pero con todas las páginas y fecha de abril de 2004.

[p. 84] queda una ardiente codiciosa hoguera,  
que de nuestras riquezas ministrada,  
sus llamas sube hasta la cuarta esfera.

960       Allí con triste prisa acelerada  
y con mortal y tímida carrera  
acuden todos, como a santa ofrenda,  
a sustentar sus llamas con su hacienda.

*(Cargado de sus enseres, va pasando el pueblo numantino —niños, mujeres y hombres—, subiendo hacia la hoguera, cuyo resplandor se elevará al fondo. Mientras el desfile, se canta, grave, esta canción, con melodía de Juan del Encina:*

965       Fuerte pueblo sin ventura,  
nadie te debe olvidar,  
despoblado de la vida  
por no dar tu libertad).

#### NUMANTINO 2

Vuelve al triste espectáculo la vista:  
verás con cuánta prisa y cuánta gana  
970 toda Numancia en numerosa lista  
acude a sustentar la llama insana;  
y no con verde leño y seca arista,  
no con materia al consumir liviana,  
sino con sus haciendas mal gozadas,  
975 pues se ganaron para ser quemadas.

#### NUMANTINO 1

Se ha decidido que no quede alguna  
mujer, niño ni viejo con la vida,  
pues al fin la cruel hambre importuna  
con más fiero rigor es su homicida.  
980 Verdugos de nosotros nuestras manos  
serán, y no los pérfidos romanos.

[p. 85]

*(Siempre por fondo el canto, sigue desfilando la gente. Pasa la MADRE 2, llevando un niño en los brazos y otro de la mano).*

#### MADRE 2

¡Oh duro vivir molesto!  
¡Terrible y dura agonía!

#### NIÑO

985 Madre, ¿por ventura habría  
quien nos diese pan por esto?

#### MADRE 2

¿Pan, hijo? ¡Ni aun otra cosa

que semeje de comer!

NIÑO

¿Pues tengo de perecer  
De hambre tan dura y rabiosa?  
990 Con poco pan que me déis,  
madre, no os pediré más.

MADRE 2

Hijo, ¡qué pena me das!

NIÑO

Pues ¡qué, madre! ¿no queréis?

MADRE 2

Sí quiero; pero ¿qué haré  
Si no sé donde buscarlo?

Tras este largo fragmento, ocho enmiendas más: *Hiciste* (ed. 1975, 132, v. 1145) por *Hicistes* (97), igual error que respecto a 1937; *piadoso* (134, v. 1197 y 134, v. 1211) por *piadoso* (99, 100); *el cantor* (136, v. 1270) por *el canto*; *muchachos* 137, v. 1302+) por *muchachos*: (104); *la espada* (139, v. 1338) por *espada* (106); *tengo que* (141, v. 1390) por *que tengo de* (108); *tu honroso* (145, v. 1521) por *tan honroso* (p. 114).

Dejamos a un lado los posibles cambios efectuados entre el libro y la primera y segunda versiones representadas, de los que nada sabemos por haber desaparecido los manuscritos de Alberti.<sup>9</sup>

Analizaremos, por consiguiente, los textos de 1937 y 1943, junto con sus dos marcos históricos. Tras esta necesaria revisión y un estudio de antecedentes y secuelas, podremos aportar nuestras propias conclusiones.

### Primera Numancia de Alberti

No carece de interés contabilizar los versos cervantinos suprimidos o por entero transformados en la primera versión de 1937. Son 107 en la Jornada I, 334 en la Jornada II y 157 en la Jornada III: suman 598 versos de los 2448 cervantinos, en total un 24,4%.<sup>10</sup> Más laborioso que poner al día el original con tal criterio habría resultado

<sup>9</sup> De todas formas, en junio de 1937, Salas Viu (1), al citar los vv. 280-283 y 351-354 de Alberti, introduce un cambio: en vez de “un *mínimo* tiempo” (v. 282), lectura común a la versión de 1943, da “un *pequeño* tiempo”, como Cervantes (v. 371); este no puede ser citado directamente, porque las demás enmiendas corresponden a la adaptación de Alberti. Salas Viu adjudica, por cierto, los versos anteriores a Cervantes, al añadir que esta profecía Alberti la “corroboran con los siguientes espléndidos versos”, que pasa a citar (vv. 355-370). En su artículo “Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes”, el propio Alberti cita algunos fragmentos en los que solo varía respecto al libro “nacisteis” por “nacistes”, arcaísmo conservado en 1937 (v. 706) y 1943 (v. 747).

<sup>10</sup> Jornada I: vv. 73-112, 129, 134-136, 139-140, 145-168, 174-176, 181-190, 217-224, 231, 241-248, 305-318, 327-328, 361-368, 385-392, 398, 409-416, 429-430, 453-464, 473-520, 527-528, 535-536. Jornada II: vv. 545-552, 588, 589-592, 601-608, 617-656, 669-670, 701-708, 737-740, 765-768, 781-788, 789-1112, 1117-1120, 1125-1128, 1133-1136, 1169-1176, 1179-1180, 1185-1192, 1197-1200, 1204-1205, 1215-1232, 1233-1238, 1250, 1257-1265, 1280-1281, 1287-1292, 1302-1305, 1318-1321, 1334-1337, 1366-1369, 1378-1385, 1394-1397, 1402-1409, 1416-1417, 1418-1423, 1430-1441, 1446-1447, 1455-1457, 1466-1469, 1478-1481, 1514-1517, 1526-1529, 1534-1537, 1542-1545, 1550-1553, 1562-

adaptarlo a fondo. Debe agradecerse, en contrapartida, que un menor esfuerzo creativo haya respetado más de tres cuartas partes de la tragedia. Lo omitido no supone parte esencial alguna, en ocasiones incluso viene a alargar los discursos en forma un tanto premiosa; el adaptador supo distinguir con precisión dónde podía modificarse el texto. No es menos cierto que de ello suele resentirse la forma métrica: bastantes octavas reales quedan convertidas, tras esta rigurosa labor de poda, no ya en serventesios o pareados, sino en quintetos ABABA o en sextetos ABABCC / ABABAB intercalados entre estrofas completas;<sup>11</sup> otro tanto ocurre con algunos tercetos encadenados resueltos en formas métricas desconocidas (vv. 657-666). Este precio hubo que pagar por ver puesta al día una obra “monótona en su realización técnica”, según Alberti (ed. 1975, Prólogo 8): “Sus columnas de octavas reales son, a veces, interminables, torpes en muchos versos, feos de forma y expresión”, en contraste con Lope de Vega, cuyos magistrales “cambios rítmicos” echaba de menos en Cervantes.

En cuanto a los versos añadidos, los 35 que abren la tragedia corren a cargo de Macus y Buco, personajes de la antigua farsa latina cuyo humor aligera el abrupto comienzo de la obra en Cervantes: disfrazado aquel de mujer con dolores de parto, es auxiliado por Buco, que tras reventar su vientre de vejiga con unas tijeras finge darle una paliza; con bailes y canciones eróticas se cierra la escena. En realidad, la escena viene a mostrar la “flojedad” reprochada por Escipión a sus tropas. Con otros 106 versos suman un total de 141: 59 en la Jornada I, 16 en la Jornada II y 66 en la Jornada III.<sup>12</sup> Han de añadirse 41 acotaciones renovadas y 17 creadas de nuevo,<sup>13</sup> gran parte de estas con presencia de la música; solo se ha conservado una sin cambios: v. 983+ (= 1747+ de Cervantes), debiendo añadirse que, conforme avanza la obra hacia el desenlace, los cambios van reduciéndose. Son novedad además el título (un escueto *Numancia* por *La Numancia*); la división en tres Jornadas en lugar de las cuatro originarias; los Personajes, las muy detalladas referencias a la Decoración al principio de cada jornada, y el Telón al final. Antecede a la tragedia en la obra impresa un breve Prólogo. Esta primera versión adaptada suma, computando lo conservado y añadido, 1587 versos, casi dos tercios del texto cervantino, exactamente un 64,8%.

---

1565, 1577-1585, 1601-1603, 1613-1618, 1640-1647, 1656-1663, 1672-1677, 1684-1687, 1732-1739. Jornada III: vv. 1764-1779, 1812-1815, 1916-1923, 1952-1959, 1976-1991, 1998-1999, 2000-2015, 2032-2039, 2067, 2068-2075, 2080-2083, 2104-2107, 2154-2155, 2162-2163, 2199-2201, 2220, 2228-2230, 2237-2243, 2250-2256, 2261-2269, 2273-2275, 2291-2293, 2297-2299, 2312-2314, 2317, 2345-2347, 2377-2384, 2437-2448. Todas las referencias al texto de Cervantes remiten a nuestra edición crítica de la *Tragedia de Numancia*. Plavskin 554 contabiliza 972 versos excluidos, más de un tercio, sin indicarlos en nota. Son desplazados fuera de su contexto los siguientes: vv. 124-128, 246-247, 601-602, 603-604, 751-752, 757-758, 922-924, 1328-1329, 1415-1416 de ed. 1937.

<sup>11</sup> Basten así como ejemplo los vv. 128-133, 134-138, 139-144, 753-758, 759-764, 765-769.

<sup>12</sup> Son los vv. 355-374, 377-378, 385-386 (final de la Jornada I), 553-556 (justo antes de las escenas de necromancia suprimidas), 611-612 (en lugar de 1197-1200 omitidos), 625-626 (por 1215-1216 omitidos), 638 (por 1250), 969-975 (final de Jornada II, en lugar de 1732-1739 omitidos), 1182-1183 (por 1998-1999), 1227, 1525-1587 (por 2437-2448, fin de la Jornada III y de la obra).

<sup>13</sup> Se modifican vv. 67+ [= 32+], 83+ [= 48+], 91+ [= 64+], 99+ [= 64+], 168+ [= 224+], 239+ [= 304+], 271+ [= 352+], 332+ [= 440+] (Jornada I), 468+ [= 680+], 556+ [= 1112+], 568+ [= 1136+], 576+ [= 1144+], 612+ [= 1200+], 626+ [= 1232+], 650+ [= 1271+], 769+ [= 1457+], 853+ [= 1573+], 893+ [= 1631+], 909+ [= 1663+], 924+ [= 1687+], 968+ [= 1731+] (Jornada II); 1015+ [= 1795+], 1043+ [= 1827+], 1079+ [= 1863+], 1103+ [= 1887+], 1119+ [= 1903+], 1143+ [= 1935+], 1147+ [= 1939+], 1175+ [= 1975+], 1227+ [= 2067+], 1261+ [= 2115+], 1285+ [= 2139+], 1297+ [= 2151+], 1325+ [= 2183+], 1362+ [= 2224+], 1371+ [= 2236+], 1378+ [= 2257+], 1416+ [= 2317+], 1431+ [= 2332+], 1488+ [= 2400+], 1504+ [= 2416+] (Jornada III). Entre corchetes van los números correspondientes a nuestra edición de la *Numancia* cervantina. Se omite v. 168+ de Cervantes. Y se añaden por entero vv. 35+, 59+, 150+, 160+, 271+, 318+, 386+ (Jornada I), 508+, 944+, 975+ (Jornada II), 1349+ 1378+ 1540+, 1561+, 1563+, 1574+, 1587+ (Jornada III), sin contar las acotaciones de vv. 1-35.

Resulta necesario, a la vista del aparato crítico de la *Numancia* de Cervantes, tratar de averiguar qué edición pudo usar el autor para su versión adaptada. Hay 21 lecturas de Alberti que coinciden con variantes exclusivas de dos ediciones: tan solo una de ellas sigue la de Cayetano Rosell (Madrid, Rivadeneyra, 1864);<sup>14</sup> siete, la de la Librería y Casa Editorial Hernando (Madrid, 1896);<sup>15</sup> y trece, una y otra edición.<sup>16</sup> La de Hernando siguió la de Rosell y también la de Nasarre (1749), cuyas lecturas singulares no refleja Alberti. Una coincidencia más: el propio autor revela en su Prólogo haber omitido el artículo de “La Numancia”; ahora bien, tan solo las ediciones de Hernando y Rodríguez Marín dan este título. Puesto que la siguiente en publicarse fue la de Valbuena Prat (Madrid, Aguilar, 1943), ya concluida la guerra civil, y al faltar otras coincidencias, parece obvio que Alberti hubo de manejar la edición de Hernando reeditada en 1927, la más reciente y asequible. Se equivoca Hermenegildo (1988, 218) al sugerir que la edición de Antonio de Sancha “parece ser la utilizada por Alberti como punto de partida”. Como anotamos, la acertada enmienda de Rosell era fácil repetirla de forma independiente por tratarse de una rima defectuosa. No conocemos ninguna otra *editio descripta* de la edición Hernando.

Nos recuerda Alberti en su Prólogo de 1937 que la tragedia de Cervantes acaso fuera representada en Zaragoza durante uno de los cercos de Napoleón, según le informaba “alguien” sin precisar; y con toda certeza, pues lo refiere Mesonero Romanos, que en Madrid el gran actor Isidoro Máiquez encarnó en 1815 o 1816 “una de las nobles figuras” numantinas. Se trata de un error muy común. En Zaragoza acaso pudo representarse la versión adaptada de Ignacio López de Ayala *Numancia destruida*, impresa en 1775 y estrenada en 1778, respectivamente nueve y seis años antes de que Antonio de Sancha editara por vez primera *La Numancia. Tragedia y El trato de Argel* a continuación del *Viaje al Parnaso* (Madrid, 1784). Es obvio que aquella nada debe a la tragedia de Cervantes, desconocida hasta entonces, y que cuando esta fue impresa la de López de Ayala siguió gozando de los favores del público al estar compuesta según las reglas clásicas. Mientras que de la *Numancia* cervantina solo hubo una reedición de Sancha con igual fecha, Ayala vio reimpressa su obra cinco veces desde 1775 a 1823; y si la tragedia cervantina no subió a las tablas durante los siglos XVIII y XIX, *Numancia destruida* se representó hasta 1819, bien es cierto que desde 1818 en la versión refundida por Antonio Saviñón.<sup>17</sup>

En la voluntad de Alberti estaba enlazar su versión con la también representada en Madrid, cuando, según Mesonero (XI, 4, 91), el actor liberal Máiquez era vitoreado

<sup>14</sup> Solo Rosell y Alberti saben enmendar *cogiendo* por *cogieron* (v. 1782); si esta lectura fue restablecida *ope ingenii* por Rosell (han de rimar *discurriendo-cogiendo*), un poeta experto como Alberti también pudo hacerlo pese al error de su fuente.

<sup>15</sup> Solo Hernando y Alberti leen *el valor* por *al valor* (v. 565), *¿qué?* *¿te* por *¿que te* (vv. 1800, 1801), *aprecie* por *precie* (v. 1949), *como el suyo* por *con el suyo* (v. 2063), *asesoren* por *aseguren* (v. 2391) y *digna* por *niño* (v. 2402).

<sup>16</sup> Solo Rosell, Hernando y Alberti leen *dar disculpa* por *hallar/hacer disculpa* (v. 180), *Varios soldados* por *soldados*, *soldado 1.º* o *soldado* (v. 199), *visto el día* por *o/y visto el día* (v. 236), *cualquier esforzado* por *cualquiera esforzado* (v. 1163), *vida a las vuestras* por otras variantes (v. 1452), *salen* por *salen... al tablado/alborotados* (v. 1739+), *diga* por *digo* (v. 2066), *donde* por *adonde* (v. 2176), *¿Qué!* *¿no* por *¿Que no* y variantes (v. 2221), *de mi condición acaso* por *de mi condición por dicha* o *por ventura de mi condición* (v. 2309), *helado* por *el hado* (v. 2373), *fuere* por *fuera* (v. 2395) y *tu viva virtud heroica* por *tu viva virtud y heroica* (v. 2405). Jiménez León 1186 cree apreciar ironía de Alberti en “el cielo helado”, lectura mantenida en la versión de 1943 (1199, n. 79); yerra por no tener en cuenta la edición seguida.

<sup>17</sup> Sebald, en su edición, 31, considera que la obra de López de Ayala ni siquiera debe apenas nada a *Numancia cercada* y *Numancia destruida*, tragedias de Rojas Zorrilla cuyas deudas con Ambrosio de Morales, Juan de Mariana y el propio Cervantes señalaba MacCurdy 61-65. Y ello es así porque la primera tragedia estuvo perdida hasta 1977 y la segunda solo se conocía como pliego suelto.

por el público y reprendido por las autoridades “en el instante que recitaba aquellos pasajes relativos a la libertad” (8) en plena época absolutista. Sin duda se refería Alberti al pasaje de Cervantes en que las mujeres numantinas hacen desistir a sus maridos del propósito de salir a morir esa noche en una acometida, donde se halla un octosílabo por él respetado: “¡Numantinos, libertad!” (v. 1357, en Alberti v. 716).<sup>18</sup> Ya en julio de 1937 Georges Bataille había adoptado como santo y seña el grito de “Numance! Liberté” (Gasman 304), exaltando el heroísmo de la República Española y tras una reseña de la representación de Barrault a que luego nos referiremos. Lástima que la crítica textual no abone esta lectura. Aunque Casaldueiro (270) observa que el verso “debió encontrar una gran resonancia en el Romanticismo”, se trata de un error de la edición de Sancha de 1784 transmitido a las de Nasarre, Rosell y Hernando, entre otras. En realidad, debe leerse: “¡Numantinos, libertad / los templos, las casas nuestras / levantadas en concordia!”, como luego rectificarían las ediciones de Austral o Marrast (*Tragedia de Numancia*, 243). Nada que objetar sobre Numancia como símbolo político universal de libertad. Dos precisiones: “Esta prestigiosa biografía revolucionaria de la tragedia cervantina” no es tal, ya que los versos transcritos por Mesonero Romanos (“A impulsos o del hambre o de la espada, / ¡libres nacimos! ¡libres moriremos!”), omitidos por Alberti al citar su fuente, no corresponden a Cervantes ni siquiera a López de Ayala, sino al texto refundido de este a cargo de Antonio Saviñón.<sup>19</sup> Ya el propio Alberti, en su artículo ““Numancia”, tragedia de Miguel de Cervantes”, publicado en *El Mono Azul* el 2 de diciembre de 1937, posterior al libro pero anterior al estreno, debía confesar que Máiquez “representaba una adaptación o imitación de la “Numancia” de Cervantes” (1); en verdad, ni siquiera lo uno ni lo otro.

A Alberti le cabe el honor de haber sido el primero en representar en lengua española su versión del texto de Cervantes en 1937, al cabo de más de tres siglos y medio después de su estreno hacia 1585.

Si bien la crítica textual era un capítulo por abordar, desde los años ochenta se han venido sucediendo los ensayos sobre la naturaleza de ambas adaptaciones.

Apenas había despertado interés la *Numancia* de 1937, salvo las breves notas comparativas de Marrast (1957a; 1957b, 144-146) o McCarthy, cuando Torres Nebrera (1982, 156-164) recopiló añadidos y supresiones o la novedad de reducir a 39 los 63 actores; no constituye error llamar *Viriato* a *Variato* (161), pues Alberti se limita a seguir la lectura de Sancha transmitida a la edición Hernando. Hermans (175, 178) señaló diez modificaciones respecto a Cervantes, como introducir el calificativo *mussoliniano* y leer *italianos* por *romanos*. Un espectador que llevó a su país la versión impresa, el soviético Plavskin, inventarió tres tipos de cambios: abreviaciones de episodios enteros, monólogos y diálogos; añadiduras (escena inicial de Macus y Buco, monólogos de Duero y la Fama, nuevo final de la tragedia); y cambios menores (Cipión maquillado como Mussolini, traje campesino de España, ausencia de mitología, monólogos convertidos en diálogos o breves réplicas) para actualizar el pasado y acelerar el ritmo del texto cervantino.

<sup>18</sup> Ed. 1943 duplicará este verso, atribuyéndolo a MADRE 1 y a TODOS. Por error, McDermott (261) menciona un coro de voces masculinas y femeninas.

<sup>19</sup> En acto III, escena 6 de *Numancia destruida*, de López de Ayala, es idéntico el último verso pero no los anteriores: “Despojos de la hambre o de la muerte, / libres nacimos; libres moriremos” (ed. Sebold 109, vv. 918-919). Máiquez representó esta obra desde el 18 de noviembre de 1796 (Cotarelo 54); la adaptación *Numancia. Tragedia española* data de 1813, pero fue representada solo dos días, 24 y 25 de noviembre de 1818, en el Teatro del Príncipe de Madrid (453 da por error la fecha de 1816, subsanada en Apéndice, 829); aquí se hallan los versos citados por Mesonero (acto II, escena 4), que también erró al fechar la tragedia. A las útiles anotaciones de Cotarelo (453-454 y n. 2) sobre varios pasajes censurados añádase Romero Ferrer.



Jiménez León ha precisado con mayor detalle, no ya tres, sino cuatro cambios abordados por el dramaturgo según el Prólogo del libro de 1937: suprimir (escena de necromancia observada por Marandro y Leoncio); modernizar el léxico y el ritmo; añadir (Macus y Buco); y sustituir, como en la actualizada profecía del Duero. Añade el mismo crítico las acotaciones, nuevas o más extensas; la identificación de romanos y fascistas italianos, ya anticipada, como en su lugar se verá, por Max Aub; suprimir o reducir al mínimo referencias culturales y mitos, manteniendo (aunque en menor grado) los hados y los cielos; repartir largas tiradas de versos entre varios personajes para aligerar el texto; cambiar los finales de los actos, siempre con referencias explícitas a la guerra; e introducir símbolos obvios para el público republicano. En definitiva, los últimos versos muestran confianza en un desenlace positivo de la contienda. España, “en traje de campesina de hoy, llevando en una mano la hoz y en la otra una espiga”, anuncia el fin del fascismo; arrodillados y abatidos los romanos, con la frente baja, “un gran sol se levanta, inundando la escena” (1184-1189).

Destacaba Salas Viu ya en junio de 1937 “un punto, sin duda tangencial”, pero que hacía más eficaz esta versión de Alberti, “la presencia de soldados italianos entre las fuerzas “nacionales””, enviados por Mussolini desde Italia como antes por Cipión (Monleón 193). Y se ha señalado la acotación de v. 35+ en que el general romano es identificado con el *duce* italiano para dejar bien clara al lector esta actualización desde el momento en que se presenta el personaje (McDermott 260). Cervantes mismo no dejó de insinuar análoga referencia a los italianos de su tiempo.<sup>20</sup> Sorprende que Alberti nombre o aluda en siete ocasiones a los fascistas italianos y solo en dos, ya cerca del desenlace, a italianos y alemanes unidos; no parece nada ortodoxo tratar del *fascismo* alemán.<sup>21</sup> Es cierto que dan pie a esta actualización tanto la voz *romanos* del original cervantino como las identidades Escipión = Mussolini, Roma = Italia. Tampoco debería obviarse que Franco contó con más de cien mil extranjeros al lado de su ejército, de los que 78000 eran italianos y solo 19000 alemanes (Casanova 279). Quizá exageremos al sugerir en Rafael Alberti Merello razones familiares y personales para exorcizar a un enemigo ya identificado como tal desde que fundara con Lorca la Asociación de Intelectuales Antifascistas; pero convendría investigar la trayectoria política de los demás Alberti y Merello del Puerto de Santa María.<sup>22</sup> Rafael Alberti parece haber sido una excepción entre los miembros de su familia al abrazar la causa revolucionaria. Con dos progenitores de apellido italiano y dos abuelos con este mismo origen que hablaban su lengua materna cuando Rafael era niño (Alberti, *La arboleda* 11), siempre marcado por una cultura que sintió tan propia como la andaluza, nacido en el seno de una familia burguesa conservadora y católica, debía marcar distancias respecto a sus orígenes, como revelan las durísimas, furibundas e injustas diatribas contenidas en el poema dramático “La familia” de 1934.<sup>23</sup> A su amigo Max Aub Mohrenwitz el propio Alberti le

<sup>20</sup> *Tragedia de Numancia* 124-125, notas 1201-1207, 1209-1214, 1209-1210, 1213-1214, 1229-1230.

<sup>21</sup> Véanse vv. 36+ (“De negro, *mussoliniano*”), 41 (“que tantos *italianos* ha costado”), 115 (“millares y millares de *italianos*”), 359 (“*otro romano* de ambición sombría”), 368-370 (“[Jarama y Manzanares serán] tumbas de millares de *italianos*. / Pero la sepultura más preclara / se la reserva Guadalajara”), 372 (“los *fascismos* invasores”), 1533-1534 (“han llegado / los mismos invasores del pasado”), 1537 (“el *fascismo alemán e italiano*”), 1585-1587 (“[Se cavará] un abismo y otro abismo / al sediento chacal *alemán o italiano*, / que España será al fin la tumba del *fascismo*”).

<sup>22</sup> En la España de Franco, Eduardo Merello Llasera sería subsecretario de Industria en los años 50; Miguel Castro Merello, alcalde en 1958-1960 (Gutiérrez). Con razón sugería Alberti que si todas las ramas de la multitudinaria familia Alberti y Merello se hubieran unido “no se habría perdido para la República... la provincia de Cádiz” (*La arboleda* 491).

<sup>23</sup> Así, en *Poesía II*, “Hermana” (113-114), “Balada de los dos hermanos” (115), “Índice de familia burguesa española (Mis otros tíos, tías, tías y tíos segundos)” (120-121); “Os marcháis, viejos padres” (122), donde se enfrenta a sus familiares devotos y reaccionarios. Más tarde “La familia” se incorporará

aconsejaría, en París y en 1939, cambiar nombre y apellidos para evitar desagradables consecuencias (Sanz Álvarez 2006, 326). Y es ciertamente notable que dos autores con orígenes (paterno y materno) alemán e italiano se significaran entre los más destacados antifascistas durante la guerra civil española.

### Tres Numancias de 1937

Una vez estudiados los datos internos del texto, no estará de más preguntarnos por su cronología, centrándonos en la vida del autor y en el contexto europeo.

Año 1937. París, Madrid y Leningrado. Como sucediera a comienzos del siglo XIX, cuando Napoleón actualizó la rebeldía contra el invasor, una vez más Europa se hace eco de esta “apología de la resistencia” (Canavaggio 1977, 407-408) compuesta por Cervantes. No intervino el azar: se da un proceso cumplido en tres tiempos.

1. ° Jiménez León se preguntaba “qué llevó a Alberti a realizar una adaptación de la *Tragedia de Numancia*”. Él mismo da un comienzo de respuesta anotando cierta puesta en escena francesa sin identificar “este año” de 1937.<sup>24</sup> Ha de referirse a la versión libre de un joven Jean-Louis Barrault de veintiséis años, estrenada en el teatro Antoine de París, donde al texto se superponía “une interprétation très spéciale de l’actuelle guerre d’Espagne” (Pitollet 406), según cierta reseña de Stefan Priacel en el diario *L’Humanité* fechada el 4 de mayo. Pitollet, que da la fecha del 24 de abril —sin identificarla con el estreno—, afirmaba en *Post-Scriptum* haber enviado su propia nota con la crítica de Barrault antes del 8 de mayo. Y Canavaggio (2004, 174), que ha estudiado con todo detalle el eco despertado por esta *Numance* en la capital francesa, sitúa el estreno el 23 de abril; seguiría en escena hasta el 6 de mayo, con un total de quince representaciones. Sin embargo, de los datos aportados por el propio Canavaggio se deduce que la obra fue estrenada un día antes: el jueves día 22 de abril,<sup>25</sup> según corroboran el *Catalogue collectif de France* de la Bibliothèque Nationale<sup>26</sup> y el diario *Le Figaro*, que menciona las representaciones a las 9 de la noche.<sup>27</sup> En quince días se

---

con notables cambios a la obra teatral “casi autobiográfica” *De un momento a otro. Drama de una familia española, en un prólogo y tres actos*, de 1938-1939, acto II, cuadro 1.

<sup>24</sup> Jiménez León 1179 y 1197, n. 36. Plavskin 559, n. 10: “En estos mismos años fue representada la obra cervantina también en París”.

<sup>25</sup> Como en el caso de Alberti, no dejan de plantearse equívocos sobre el estreno. Entre las dos fechas citadas por Canavaggio no hay quince sino catorce días; cierto es que se sirve (2004, 177, n. 18 y 178-179) de la recopilación de artículos de prensa de Zilber (37-45), fechados los más tempranos entre el 24 y el 26 de abril, sin que parezca constar ninguno anterior (pero léase el de *Le Figaro* del 23 de abril sobre el estreno de la víspera). En el *ABC* sevillano del mismo viernes 23 de abril, Daranas informa: “El teatro Antoine anuncia para el día 24 el estreno”, lo que imposibilitan las críticas de ese mismo día. Se menciona una carta de felicitación del 23 enviada por José Onrubia, en nombre del Frente de la Juventud Española (Canavaggio 2004, 180, n. 38); y Michel Leiris escribió una carta a Barrault donde fechaba el estreno “la noche del pasado jueves”, es decir, el 22 (182), esta vez en consonancia con el dato anterior y con los quince días de representación contratados con el teatro.

<sup>26</sup> En las signaturas 4COL-178 (25-40) se recogen todos los manuscritos y fondos de archivos sobre el espectáculo, datado del 22 de abril al 6 de mayo. Con todo, la “Notice bibliographique” de *Numance* (n.º FRBNF40170474) de la Bibliothèque Nationale de France vuelve a dar la fecha errónea del 23 de abril.

<sup>27</sup> “Jeudi 22 avril / Antoine: Numance, de Cervantès (première)”, anuncia el diario el lunes día 19 de abril (*Le Figaro* 5), el martes 20 (5) y el miércoles 21, víspera del estreno (5). Desde el jueves 22 (5) y viernes 23 (6) hasta el 6 de mayo (5), en la sección “Programme des théâtres” y el apartado “En soirée”, se anuncia: “Antoine, 9 h. Numance”; el miércoles 21, por el contrario: “Relâche pour répétitions” (5). Y el mismo 23 de abril André Warnod firma su crítica, muy elogiosa por cierto, en la sección “Dernière heure théâtrale” y bajo el título “Théâtre Antoine / “Numance” de Cervantès: adaptation / de Jean-Louis Barrault”, sobre “le spectacle qu’il a présenté hier soir”, es decir, el día 22. A diferencia de los firmantes de otros diarios,

ofrecieron dieciocho puestas en escena, tres más de las supuestas por Canavaggio (2004, 174), ya que el domingo 25 de abril, el sábado 1 de mayo y el domingo 2 de mayo también se escenificó la obra a las 3.<sup>28</sup> Desconocemos por qué medios otros críticos (Aznar Soler 1993b, 154, 157; Torres Monreal 1994, 617) acertaron con la fecha exacta.

Si es cierto que *Numance* se puso en escena tras cinco semanas de ensayos (Canavaggio 2004, 176), esto nos situaría ante una obra concluida a mediados de marzo. Trasladando a Barrault la pregunta que Jiménez León se hacía sobre Alberti, parece ser que el interés del actor francés por Cervantes surgió de su participación entre 1933 y 1936 en el grupo teatral *Octobre*, en cuyo repertorio Jacques Prévert había incluido *Le Tableau des Merveilles*, adaptación libre del entremés del *Retablo de las maravillas* cervantino donde Barrault encarnaba el papel de Chanfalla. Más tarde la conocida librera Adrienne Monnier le facilitó una traducción francesa de *Numancia*, con toda probabilidad la publicada por Alphonse Royer a mediados del s. XIX (Canavaggio 2004, 175). Según confiesa el dramaturgo, leyó el libro, cuya lectura le aconsejara André Masson, “con voracidad” (176) y quedó maravillado por las posibilidades dramáticas para reflejar su concepto de teatro primigenio. Cosecharía el espectáculo una crítica “más bien displicente”, escindida entre los cálidos elogios de la prensa de izquierdas y la ironía de la conservadora; nadie mencionó la influencia de Antonin Artaud, sino que se destacó la coreografía de *ballet-pantomime* o *music-hall* (178-180). Por el contrario, no hay duda del éxito popular: se llenó el teatro hasta el último día de representación, cuando el empuje de la muchedumbre obligó a trasladar el mostrador a la calle (181). Añadiremos que Masson, escenógrafo de Barrault y quien le sugirió leer la *Numancia* cervantina, había visitado España entre 1934 y 1936, cuando vivió los primeros meses de guerra; a comienzos de 1937 estaba en Francia. Es posible que en noviembre Masson conociera el tópico que asociaba la defensa de Madrid con la histórica gesta.

Del influjo de Artaud y su teatro de crueldad, magia y violencia en *Numance* se ha ocupado Torres Monreal (1994, 609-622; 1996; 2001, 49-52). Insistió la crítica en la valentía del director al situar la acción colectiva por encima de la interindividual, propia del teatro clásico. Revela un enfoque artaudiano cierta pobreza de los diálogos, dejando reducido el texto a un mero pretexto de la deslumbrante puesta en escena: decorados, vestuario, música, danza y mimo convierten la palabra en uno más de los lenguajes escénicos al servicio del *teatro total* buscado por Barrault. No solo constituyó un hito este montaje de 1937, sino que gracias a su iniciativa la historia de *Numancia* acabó siendo “la obra teatral cervantina más adaptada y representada en Francia” (1994, 613).

Nada parecen tener en común las dos versiones coetáneas de Barrault y Alberti, si nos detenemos a compararlas. En la primera no se omite el episodio de necromancia, a diferencia de la segunda, por integrar magia, religión y simbología en un todo unitario. Pero al optar por las escenas humanas de amor y amistad omitidas por Barrault, en lugar de las más trascendentes, Alberti parece estar siguiendo por contraste un modelo previo. No faltan coincidencias sorprendentes. Fue el actor francés quien actualizó por vez primera la tragedia, poniéndola en relación con la guerra civil española desde un punto de vista favorable a la República española y opuesto a los nuevos invasores italianos; su compromiso político era compartido por todo el equipo e incluso por buena parte de la intelectualidad de París (Canavaggio 2004, 179-180). En su artículo “La tragique beauté

---

que redactaron sus críticas el día siguiente al estreno y las entregaron para ser publicadas el 24, Warnod pudo entregar la suya esa misma noche.

<sup>28</sup> *Le Figaro* 115, 25 de abril, y 121-122, 1 de mayo, 5 (“En matinée”), recoge: “Même spectacle qu’en soirée: / Antoine, 3 h.”. No se publicó el diario el 2 de mayo, pero sí *L’Écho de Paris* 21042: “Antoine, 3 h., 9 h.: Numance” (8).

de Numance”, publicado en *Le Figaro* el 20 de abril, Barrault sugería este referente coetáneo. Poco después del estreno francés Alberti comienza a trabajar en un proyecto con la misma ideología; su título: *Numancia*, como la *Numance* francesa, novedoso en español sin artículo. Barrault había reducido los cuatro actos del original a dos; más conservador, Alberti —como desde Lope de Vega— prefiere los tres clásicos que incluso Cervantes adoptó en su segunda época. Había encarnado el actor francés a Marandro, el mago, y el Duero.<sup>29</sup> En ambas versiones representan papeles diversos algunos personajes: Marandro será en Barrault, no el enamorado de Lira, sino el mago nigromante, según Carpentier; Teógenes y Corabino reemplazan en Alberti a los Numantinos 1 y 2 al fin de la Segunda Jornada.

Asimismo otros aspectos como el dispositivo escénico ideado por Masson, la música de Carpentier, la *volonté de couleur psychique* en trajes, máscaras y símbolos (Torres Monreal 1994, 617-619; Canavaggio 2004, 176-177) cabría equipararlos sin esfuerzo con el novedoso montaje de Santiago Ontañón, la música de García Leoz y el simbólico vestuario de la versión española.

Como reseñara Carpentier (422-423), en el teatro Antoine las murallas partían del centro del telón de fondo y se extendían hasta el palco de proscenio de la derecha; a la izquierda se representaba el campamento romano. Junto a este decorado del exterior de Numancia, otro figuraba el interior: sin bajar el telón ni quedar el escenario a oscuras, los numantinos empujaban las murallas, desplazándolas como un abanico para cerrarse sobre el palco de proscenio de la izquierda, y aparecía una plaza de la ciudad con escalinatas y arcadas que representaban calles o casas. Carpentier elogia decorado tan sencillo y funcional. Ontañón hacía aparecer de igual forma en Madrid “un pueblo en cuesta con su plaza central, subidas, calles en alto, armadas sobre complicados practicables, y a lo alto, en la lejanía, un paisaje de la estepa soriana” (Marrast 1978, 67) muy similar al de París: “Un fondo sobrio y atormentado, representando una de esas llanuras de guijarros y cielo como solo se ven en España” (Carpentier) o “de grises y ocre terrosos” propios de la Soria que había conocido Masson (Canavaggio 2004, 176). Si en este “unas murallas movibles se cerraban o abrían para dejar paso a la acción en uno y otro campo” (Torres Monreal 1994, 617; Canavaggio 2004, 176), Ontañón dispuso unos decorados “soberbios, con aquella muralla que se alzaba de pronto para separar el campo romano del numantino”, según evocan Alberti o los actores Edmundo Barbero y Salvador Arias y corroboran las acotaciones.<sup>30</sup> En Madrid, con dos planos correspondientes a ambas zonas, unidos por una rampa, se prolongaba el escenario hasta un palco. Análogas referencias a la noche<sup>31</sup> aumentarán en la versión de 1943.

Si en Barrault Escipión viste “de blanco, rojo y amarillo”, con las insignias de un astro negro y una serpiente (Torres Monreal 1994, 618) y “el hacha y el haz de varas” identifican a los lictores romanos, el Cipión de Alberti aparece de “negro, mussoliniano, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho”

<sup>29</sup> Parecen dos personajes y no tres, pese a las noticias de la Bibliothèque Nationale de France y de Canavaggio 2004, 183, quien menciona los papeles “del Duero, de Marquino y de Marandro”.

<sup>30</sup> Alberti, *La arboleda* 617. Barbero recordaba en enero de 1963: “Se condenó el telón de boca, en su sitio había una muralla ciclópea, que en los momentos de aparecer Numancia, bajaba lentamente hasta el foso... El espacio que quedaba del proscenio era el campamento romano. Los palcos proscenios se habían inutilizado” (Marrast 1978, 67). Y Arias 65: “Abriendo en dos el suelo del escenario para hacer surgir o desaparecer, según las escenas, una gran muralla” que dividía ambas zonas; “¡Muralla que, por cierto, había que subirla y bajarla a brazo desde el foso”. *Numancia*, II, decoración: “Las murallas de Numancia se descorren”; v. 556+: “Se cierran las murallas de la ciudad”; v. 626+: “Se abren los muros de Numancia”; III, v. 1015+: “Suena el alarma en la ciudad, abriéndose su muro”.

<sup>31</sup> “Empieza a oscurecer” (I, v. 271+); “empieza a clarear” (v. 386+); solo al fin, “un gran sol se levanta, inundando la escena” (III, v. 1587+).

(v. 36). Sería de interés comparar las partituras de una y otra puesta en escena. Respecto al *ballet* del preludio “que anima y vigoriza la obra” de Alberti (Eduardo de Ontañón) causando “un efecto sorprendente por lo bello y atrevido de su concepción” (Arias 65), recordemos la novedad del *ballet-pantomime* de Barrault.

En 1937 Santiago Ontañón (1) —considerado *escuela de París*, donde residió de 1920 a 1927 (Marrast, ed. *La arboleda* 594, 1142-1143, n. 2 a 648)— prometía escribir otro artículo sobre el Grupo de los Quince del Vieux Colombier (que “tengo la satisfacción y el honor el conocer íntimamente”), dirigido por Michel Saint-Denis, sobrino y asistente de Jacques Copeau: de la corriente que este actor y director escénico revolucionario había basado en la expresión corporal formaba parte Barrault (Ruiz 228). Durante su estancia en París de 1932 el matrimonio Alberti, becado para estudiar las novedades más notables en materia de dramaturgia e incorporarlas a España, no dejó de asistir “a cuanta representación teatral de teatro joven de vanguardia, existía” (*La arboleda* 286). Consecuencia lógica del proyecto fue esta primera *Numancia*.

Ambas puestas en escena constituyeron, tanto en París como en Madrid, todo un espectáculo. ¿Simple coincidencia azarosa? Creemos más probable una influencia directa de Barrault en Alberti, de la que nunca se ha tratado. De ahí que nos hayamos visto obligados a dedicar al primero una atención no menor que al segundo.

Al referirse al estreno francés en el Prólogo a su edición de 1943, sugería Alberti que el actor Barrault, influido por su primera versión, se animó a adaptar el viejo texto de Cervantes: “En 1937, cuando Madrid vivía su gloriosa epopeya, se eleva el alto ejemplo de *Numancia* en medio de los más horribles bombardeos”, actualizada la tragedia por los invasores extranjeros; “Su resonancia llega a París, donde un joven actor, Jean Louis Barrault, la lleva, traducida, a la escena” (ed. Turner 79-80). Tales noticias no se ajustan a la realidad. Como acabamos de señalar, el estreno de Barrault tuvo lugar el 22 de abril y las críticas se sucedieron entre abril y mayo, cuando el texto de Alberti ni siquiera estaba en proyecto. ¿Error de fechas o tergiversación? Trataremos de responder con el mayor respeto a ambos autores dejándonos guiar por la objetividad, sin olvidar otras afirmaciones de Alberti no respetuosas con la cronología. Muchos críticos se dejan llevar por este Prólogo;<sup>32</sup> en el de 1937 no hay la menor alusión a París; y quienes observan la precedencia de Barrault se limitan a consignar los hechos.

2. ° No consta relación alguna, epistolar o personal, de Alberti y Barrault entre abril y junio de 1937; a decir verdad, tampoco antes ni después. Sin embargo, no faltó como intermediario un amigo común. Max Aub había colaborado activamente con el actor francés, gracias a su dominio del idioma, en la puesta en escena de su *Numance*; asistió a varios ensayos en la Comedia de los Campos Elíseos y quizá al estreno; e incluso le entregó una subvención de 15000 francos ofrecidos por la Junta Delegada de

<sup>32</sup> Resulta significativo que Canavaggio cite siempre a Alberti y Barrault, por este orden (1977, 15; 27, n. 26; 447, n. 1), excepto en una ocasión (8). Hermans (173) nombra primero a Barrault y después a Alberti, sin aludir siquiera al problema; pero a continuación confunde las fechas: “Después del ya mencionado Congreso” de Escritores Antifascistas en julio de 1937, “se estrenará en París” la versión francesa. Y Salvat (241): “Es bueno recordar que la puesta en escena de Madrid *coincidió* con la que tuvo lugar en el Théâtre Antoine de París” (subrayados en cursiva nuestros). Pero incluso Aub, quien conocía mejor que nadie el estreno francés, en su Prólogo a la edición de *El cerco de Numancia* de Cervantes, casi repite las ideas de Alberti: si la tragedia “careciera de virtudes dramáticas no se hubiese puesto en escena ni en Zaragoza en 1808, ni en Madrid años más tarde por Máiquez, ni hubiese suscitado el entusiasmo que mereció la refundición de Alberti, en Madrid, en 1937, ni se hubiese llevado a la escena el mismo año en París, por la compañía de Jean-Louis Barrault” (*apud* Santonja, ed. *Numancia. Tragedia* de Alberti 709).

Relaciones Culturales, dependiente de la Embajada de España en París.<sup>33</sup> En mayo de 1937 publicaría en *Hora de España* unas páginas sobre la “Actualidad de Cervantes”, donde daba cuenta del montaje de Barrault destacando sus resonancias coetáneas y su protagonismo popular:<sup>34</sup> “Pronto aparecerá en las tablas de un teatro de París la tragedia española de Miguel de Cervantes *Numancia*” (66); una nota comienza: “Se estrenó el día 22 de abril en el Teatro Antoine, bajo la dirección de J.L. Barrault”. Max Aub pone de relieve antes que Alberti la capacidad de actualización de la obra en el contexto de la guerra civil (Aznar Soler 1993b, 155); e incluso atribuye a la versión francesa alguna de las novedades posteriores: “Nadie desdeciría las palabras de Escipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencia entre las palabras de los numantinos y las de los defensores de Madrid, si por un mal hado —y voluntad extranjera— se viesan un día encerrados entre sus muros” (159). Cuando Aub escribe tales palabras aún no ha comenzado Alberti su adaptación. A partir de esta experiencia dramática en común se detecta la influencia mutua de Aub y Barrault en obras posteriores, con una fuerte huella en ambos del espíritu cervantino (Soldevila 168, 173-175).

Max Aub ofrece una dilatada trayectoria como renovador del teatro clásico español desde el final de la República (Aguilera Sastre). Frente a los partidarios de un teatro político al servicio de la revolución, su ideario defendía el respeto a los clásicos (Malgat 65-66). Ha de recordarse que Aub había presentado a Azaña en mayo de 1936 su “Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile”, y que en agosto fue nombrado Secretario del Consejo Central del Teatro Español, presidido por Antonio Machado. (Malgat 57-59, 70). Sería Agregado Cultural y de Propaganda de la Embajada de España en París desde el 22 de noviembre de 1936, gracias al embajador Araquistáin, cargo que asumió en diciembre de 1936 y desempeñó hasta comienzos de julio de 1937; como dramaturgo y experto en política cultural de la Segunda República, con ocasión del X Congreso Internacional de Teatro —celebrado en la Casa de la Química de París entre el 5 y el 10 de junio de 1937, al que también asistieron, representando a la República española, Bergamín y Eduardo Ugarte, codirector de La Barraca—, el día 8 pronunció un discurso en que resumía la política teatral hasta la fecha sin aludir siquiera a la *Numancia* de Alberti (Aznar Soler 1993b, 170-181; Huertas Vázquez);<sup>35</sup> y el 26 José Gaos lo nombró Comisario General Adjunto del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (Aznar Soler 1996, 577).

De la amistad de Max Aub y Alberti casi todo está ya dicho. Caudet los relaciona con el exilio republicano en Francia; Oleza profundiza en su mutua relación con Picasso. Sanz Álvarez (2006) ha remontado la amistad de Aub y María Teresa León a fines de los años veinte, cuando Juan Chabás presentó a Alberti y Aub, aunque esta relación se incrementó al estallar la guerra: Alberti desempeñaba el cargo de secretario de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, de la que Aub era socio; este frecuentó sus visitas tanto a la sede de la Alianza como al domicilio particular del matrimonio, cercano al suyo; en agosto de 1936 los había recogido en el puerto de Valencia, cuando regresaron a la Península desde Ibiza; y volvieron a coincidir en Madrid entre el 6 y el 8 de julio de 1937 (325). Estaba implicado Aub en la agitación político-cultural del Frente Popular y la “popularización cultural”: entre otras actividades, participó en una petición de apoyo a la República española publicada por el

<sup>33</sup> Solo en parte se compensaron los 120000 francos de gasto mediante esta cantidad entregada por Aub y los 40000 francos que aportaron las representaciones; los 65000 restantes saldrían del peculio de Barrault y de un préstamo de Robert Desnos (Canavaggio 2004, 175 y 181, n. 46).

<sup>34</sup> Malgat 66-68. Aznar Soler 1993b, 153-161, prologa y reproduce este texto esencial de Max Aub.

<sup>35</sup> Se publicó en el *Bulletin International du Théâtre* 3 (abril de 1938): 51-53; lo recoge en francés y español Aznar Soler 1993b, 170-181.

periódico *Vendredi* el 16 de julio de 1937 que suscribían los escritores miembros del Congreso para la Defensa de la Cultura: encabezando el documento constan Rafael Alberti y María Teresa León; bajo la firma de esta aparece la de Max Aub (Malgat 71-72). Y en diciembre asistió al ensayo general de la *Numancia* de Alberti; en *Campo abierto* (Méjico, 1951) recordaba los ensayos de noviembre (Hermans 179-180). Recuérdesse que *El Mono Azul* informa el 10 de junio: “Rafael Alberti *trabaja* en una amplia refundición libre de “La Numancia”” (1); pero ya el día 17 Salas Viu añade que el poeta ya la “*ha refundido*” (1); puesto que el número anterior salió el 3 de mayo, Alberti hubo de adaptar la obra durante este mes e inicios de junio. Pero ¿cuántas veces y dónde se encontraron o tuvieron comunicación directa o epistolar Alberti y Aub en los cincuenta días exactos que median entre el 22 de abril y el 10 de junio, fechas del estreno de la versión francesa y de la primera noticia de la española? No hay respuesta precisa. Tal vez coincidirían en *Hora de España*, cuyo número 5 de mayo de 1937 incluía el ya citado artículo de Aub sobre el montaje de Barrault “Actualidad de Cervantes” (primero del autor en la revista, seguido de otros hasta el último número) junto a “Capital de la gloria” (poesía) de Alberti; publicada la revista en Valencia, no se olvide que en el consejo de redacción figuraba Alberti (Sanz Álvarez 1996, 693). Contestando, no obstante, a la pregunta de Jiménez León antes aludida, parece claro que la idea de refundir la *Numancia* cervantina se la ofreció Max Aub a su amigo Alberti gracias al precedente de la versión de Barrault. Ya que algunas novedades esenciales de la versión española se deben al artículo de Aub (cuyos recuerdos de la representación madrileña salpican *El laberinto mágico*, según Piras), convendría plantearse hasta qué punto debe otorgársele el rango de colaborador necesario.

Otro conocido de Alberti se había ocupado de las ilustraciones musicales de la versión francesa. Alejo Carpentier publicó sobre tal experiencia su crónica “Numancia” el 22 de agosto de 1937; desde julio se encontraba en Madrid (Vásquez) para tomar parte en el II Congreso de Escritores Antifascistas. Tales fechas parecen tardías.

En la renovada tragedia española hay una mención de la victoria republicana sobre cuatro divisiones fascistas en la batalla de Guadalajara el 20 de marzo de 1937. Casi al fin de la Primera Jornada, el río Duero anuncia a España: “Al Jarama verás y al Manzanares / convertir montes los que fueron llanos, / y sus mínimas aguas ejemplares / ser tumbas de millares de italianos. / Pero su sepultura más preclara / se la reservará Guadalajara”. Esta noticia, que celebró con entusiasmo la prensa republicana, supuso toda una consigna propagandística; Rafael y María Teresa la conocieron del propio Stalin durante su visita a la Unión Soviética.<sup>36</sup> Así pues, la obra hubo de iniciarse poco después de la fecha citada, a la vuelta de ambos a España “durante la primera quincena de abril” (Marrast, ed. *La arboleda* 1208-1209) o mediado el mes. A lo largo de seis artículos, entre el 6 de marzo (“Rafael Alberti en el extranjero”) y el 22 de abril (“La vanguardia del mundo”), el diario *Ahora* reseña el viaje del matrimonio Alberti con 27 días de estancia en la URSS (Taillot 27 y 30, n. 55). Ese mismo diario acompaña la noticia del regreso el 18 de abril con una fotografía y una entrevista (*Ahora* 5, 6); el 22 María Teresa publica su citado artículo sobre la Unión Soviética. No consta que los Alberti regresaran a España vía París, como es más probable; si así fue, no habrían coincidido con las representaciones de la *Numancia* de Barrault desde el 22 de abril, pero sí pudieron asistir a los ensayos gracias de nuevo a su amistad con Max Aub.

3. ° A finales de 1937 se adoptó la decisión de estrenar *La Numancia* en el Gran Teatro Dramático Gorki de Leningrado. Plavskin fue uno de los espectadores del teatro

<sup>36</sup> Santonja, en su edición de *Numancia. Tragedia* de Alberti, 554 y 709-710, destaca la relevancia de Guadalajara para María Teresa León, según evoca en su *Memoria*.

de la Zarzuela de Madrid; como él mismo recuerda, en marzo de 1939 salió de España, entre los últimos voluntarios soviéticos, con un ejemplar de la editorial Signo. Aquel proyecto no pudo ser llevado a término debido a la guerra: “Con toda seguridad se puede afirmar que la idea de esta representación no solo fue muy parecida a la madrileña, sino que había nacido bajo la influencia de aquella” (558). Pervive la idea básica de Barrault y Alberti de poner al día la obra con referencias a la guerra civil por la libertad de la España republicana contra el fascismo. Vladímir Piast había traducido por entonces la tragedia cervantina al ruso; aunque su versión no se publicó hasta 1940, en 1938 se habían dado a conocer algunos fragmentos y —lo que es más destacable— llegó al teatro su manuscrito, sobre el que Nikolai Tíjonov realizó su propia adaptación. Aun sin disponer de la versión de Alberti, los cambios fueron análogos: se excluyeron casi todas las escenas ya suprimidas en Madrid por idénticos motivos; hay siete nuevos monólogos de los personajes alegóricos, actualizados en mayor grado (el río Duero es sustituido por el Ebro, más popular para el espectador por las operaciones del ejército republicano); y se crean otras dos figuras, Fascista y Antifascista. A fines de 1938 se suspendió el estreno, al parecer evidente la derrota de los republicanos. Otro tanto ocurriría en el otoño de 1941, durante la guerra de la Unión Soviética contra Alemania: bloqueada Leningrado, cuando empezaban el hambre y otras calamidades a adueñarse de los habitantes igual que en el poblado soriano, Tíjonov y Plavskin soñaban con representar la *Numancia* en el mismo teatro Gorki; pero acabó siendo evacuado. Todos los archivos referentes a este montaje ruso desaparecieron. Como mejor defensa de tales actualizaciones, apunta Plavskin que, aun reconociendo su carácter antihistórico, la circunstancia bélica “no destruía, sino acentuaba muchas cualidades” (559) del texto cervantino. En este caso, y a diferencia de la versión francesa, debemos añadir, la frustrada puesta en escena de Leningrado deriva sin lugar a dudas de los ecos llegados a Rusia sobre la española.

### Segunda *Numancia* de Alberti

En cuanto a la versión de 1943, merecedora de más elogios críticos que la de 1937, deben tenerse en cuenta varios hechos nada fáciles de explicar, bien analizados por Jiménez León: en primer lugar, se trata de dos versiones notoriamente distintas, por más que el dramaturgo afirme que esta “es la misma que presencié Madrid en el Teatro de Arte y Propaganda” (no llegan a convencer las razones aducidas para justificar tan obvia contradicción);<sup>37</sup> en segundo lugar, suele conjeturarse que Alberti no dispusiera del primer texto al componer el segundo, si bien no faltan secuencias idénticas que dificultan tal hipótesis. Según J.P. González Martín, dentro del coloquio sobre la ponencia de Hermenegildo (1988, 220), la Xirgu, que había asistido a la representación de 1937 en Madrid, pidió a Alberti reponer la *Numancia* en Montevideo; tras excusarse el autor, le habrían bastado quince días para cumplir con el encargo. En cualquier caso, Alberti era consciente de que ambas versiones no coincidían.

<sup>37</sup> En *La arboleda* 648 reitera: “Mi adaptación de la *Numancia* de Cervantes, que se representó durante la defensa de Madrid y luego en Montevideo, dirigida e interpretada por Margarita Xirgu”. Ya en 1943 advirtió Díez-Canedo que la edición de Buenos Aires “no reproduce el texto que se representó en Madrid”, sino el estreno de Montevideo: “Me extraña no encontrar esta indicación de diversidad de textos en el Prólogo de Rafael Alberti”; aporta como posible explicación que quizá no dispusiera el autor de un ejemplar de 1937, distinguiendo en las dos versiones “actualizada” y “modernizada” un enfoque diverso; sus razones han sido reiteradas por la crítica posterior. Marrast (1955, 164, nº 288) insistía: “Cette adaptation est différente de la précédente”; para Santonja se trata de “una versión muy distinta” (*Numancia. Tragedia* 708).



Frente a los 1586 versos contabilizados en 1937, esta nueva versión solo da trece menos, 1573. Pero si descontamos el prólogo de 35 y 83 versos respectivamente, el resultado es muy diverso: 1551 y 1490, con una diferencia de 61 versos.

Concretamos ahora los versos omitidos o cambiados por entero en esta segunda versión de 1943. Suman 211 en la Jornada I, 313 en la Jornada II y 189,5 en la Jornada III: un total de 713,5 versos de los 2448 del original, un 29,1 %.<sup>38</sup> En conclusión, esta vez se prescinde de un 4,7 % más que en 1937. Pero se observará en nota que coinciden 13 fragmentos suprimidos de 30 (Jornada I), 34 de 45 (Jornada II) y 15 de 30 (Jornada III), en suma 62 de 105, demasiados para ser recordados al cabo de seis años; todo esto sin contar series de versos casi idénticas, con mínimas divergencias.

Por otra parte, Alberti ha añadido 93 versos nuevos en la Jornada I, 20 en la II y 20 en la III;<sup>39</sup> en total, 133 (ocho menos que los 141 de 1937, 50 frente a 106 si descontamos los prólogos). Se modifican 44 acotaciones, cantidad similar a las 40 de la primera versión, y se omiten 16.<sup>40</sup> Pero es en las 56 acotaciones nuevas, por entero diversas de las cervantinas, donde se muestra una más honda labor renovadora: suman 29, 18 y 9 en cada jornada.<sup>41</sup> No es cuestión de cantidad (recuérdense las 17 añadidas en 1937, menos de un tercio). Esta vez destacan algunas por su notable extensión y otras por matizar gestos, movimientos y forma de hablar cada personaje, como veremos; se intercalan cantos y música; o se hacen referencias precisas a la escenografía. En suma, se trata de una representación menos urgente, más meditada y de mayor calidad.

Si cotejamos las lecturas de la edición Hernando seguidas en 1937 con las que constan en 1943, observaremos que aquí coinciden catorce casos;<sup>42</sup> es más, una lectura

<sup>38</sup> Indicamos en cursiva los fragmentos idénticos omitidos en 1937 y 1943. Jornada I: vv. 26 y 28 (mitad), 27, 53-56, 73-112, 129, 134-136, 139-140, 145-168, 174-176, 181-188, 189 y 191 (mitad), 190, 217-224, 241-248, 313-318, 327-328, 337-344, 361-368, 385-392, 398, 409-416, 429-432, 456-464, 473-488, 492-521, 523, 525-528, 536. Jornada II: vv. 588-598, 617-656, 705-708, 713-716, 729-732, 737-740, 765-768, 781-788, 789-1112, 1117-1126, 1133-1134, 1143, 1169-1176, 1179-1180, 1185-1192, 1217-1232, 1233-1238, 1248-1250, 1257-1271, 1287-1292, 1302-1305, 1318-1321, 1334-1337, 1366-1369, 1378-1385, 1394-1397, 1418-1425, 1430-1441, 1446-1447, 1455-1457, 1466-1469, 1514-1517, 1526-1529, 1534-1537, 1542-1545, 1550-1553, 1562-1565, 1577-1585, 1601-1603, 1613-1618, 1640-1647, 1656-1663, 1672-1677, 1684-1687, 1732-1739. Jornada III: vv. 1764-1779, 1812-1815, 1852-1855, 1916-1923, 1948-1949, 1952-1959, 1966-1973, 1976-1991, 1998-1999, 2000-2015, 2032-2039, 2066-2067, 2068-2075, 2080-2083, 2104-2107, 2188 y 2198 (mitad), 2199, 2200 (mitad), 2205, 2209-2210, 2220, 2228-2235, 2237-2243, 2257, 2267-2269, 2273-2305, 2312-2314, 2377-2384, 2439-2448. Añadidos: v. 112, (Jornada I). Desplazados: vv. 171-174, 298-299, 807-808, 980-981 de ed. 1943.

<sup>39</sup> Jornada I: vv. 1-83, 399-406, 410, 420; Jornada II: vv. 472, 515-518, 599-602, 964-967, 1026-1032; Jornada III: vv. 1225-1226, 1269-1270, 1534-1549.

<sup>40</sup> Son modificados vv. 83+ [= acotación inicial], 111+ [= 32+], 131 [= 49+], 142+ [= 64+], 211+ [= 224+], 283+ [= 304+], 315+ y 316 [= 352+], 374+ [= 440+] (Jornada I); 420+ [= 536+], 518+ [= 680+], 602+ [= 1112+], 614+ [= 1136+], 621+ [= 1144+], 658+ [= 1200+], 674+ [= 1232+], 689+ [= 1271+], 819+ [= 1457+], 855+ [= 1573+], 947+ [= 1631+], 963+ [= 1663+], 981+ [= 1687+], 1025+ [= 1731+] (Jornada II); 1032+ [= 1739+], 1040+ [= 1747+], 1072+ [= 1795+], 1100+ [= 1827+], 1132+ [= 1863+], 1156+ [= 1887+], 1172+ [= 1903+], 1196+ [= 1935+], 1200+ [= 1939+], 1218+ [= 1975+], 1270 [= 2067+], 1302+ [= 2115+], 1326+ [= 2139+], 1338+ [= 2151+], 1370+ [= 2183+], 1404+ [= 2224+], 1408+ [= 2236+], 1421+ [= 2257+], 1442+ [= 2317+], 1457+ [= 2332+], 1517+ [= 2400+], 1533+ [= 2416+] (Jornada III). Y omitidos vv. 168+, 788+, 827+, 842+, 878+, 884+, 906+, 938+, 1004+, 1024+, 1032+, 1040+, 1052+, 1080+, 1088+, 2236+ del original. No se conserva idéntica ninguna acotación.

<sup>41</sup> Jornada I: vv. 99+, 108, 112+, 114+, 122+, 126+, 131, 135, 150+, 166+, 174+, 195, 195+, 203+, 205+, 209, 246, 256, 260, 268, 276, 285+, 287+, 299+, 307+, 315+, 370+, 383+, 420+; Jornada II: vv. 445, 514+, 518+, 536, 543, 550+, 587, 612+, 615, 620, 628, 730, 738, 767, 787, 803, 907+, 1032+; Jornada III: vv. 1201, 1334+, 1391+, 1392, 1534, 1549+, 1554, 1565+, 1573+. No tenemos en cuenta vv. 1-83.

<sup>42</sup> Compárense en Rosell y Hernando *dar disculpa* (v. 180), *cualquier* (1163), la omisión de *al tablado* o *alborotados* (v. 1739+), *diga* (v. 2066), *donde* (v. 2176), *¡Qué! ¿no* (v. 2221), *de mi condición acaso* (v. 2309), *helado* (v. 2373), *tu viva virtud* (v. 2405); y las lecturas singulares de Hernando *el valor* (v. 565), *¿qué? ¿te* (v. 1801, dos veces), *como el suyo* (v. 2063), *digna* (v. 2402). En otros casos se ha alterado el

singular de Rosell y Hernando no seguida en 1937 reaparece ahora, “la vida a las vuestras” (v. 1452), lo que confirma que Alberti no está manejando otra edición. Es posible —aunque no muy probable— que ni Alberti ni María Teresa ni Ontañón dispusieran de los manuscritos de 1937 y que ninguno de los inmigrantes españoles en Argentina y Uruguay pudiera facilitarles el libro que precedió al estreno; esta circunstancia no hace al caso. Alberti elaboró deliberadamente otra versión, añadiendo por un lado nuevos personajes, versos y acotaciones, y por otro suprimiendo de raíz toda actualización ya fuera de lugar, y lo hizo sirviéndose de un ejemplar de la editorial Hernando. Pero no quería prescindir de la aureola conquistada por la primera versión durante la guerra civil. Ambos propósitos eran contradictorios. Y así puede explicarse que el prólogo a 1943 ajustara la verdad a los deseos del autor.

Se ha señalado una mayor perfección en el segundo texto, más fiel a Cervantes y sin las alusiones urgentes de la guerra (Hermans 180-181). Como señala Jiménez León, las divergencias comienzan en la doble extensión del prólogo, dividido en tres partes y sin la exaltación de otro tiempo. La didascalía inicial es más extensa e incluye precisiones sobre la puesta en escena, luz y oscuridad, y orquesta: la Obertura del Coriolano de Beethoven, sustituida al cabo “de seis a siete minutos” por otra música “más alegre”. Se sustituye la breve escena inicial de 1937 por otra extensa, separándola de la Jornada Primera: Macus aparece disfrazado de Cleónice y Buco de Lisítrata, heroínas de la comedia de Aristófanes; la segunda hace jurar a Cleónice que no cederá a las demandas amorosas de su marido hasta que este olvide la guerra; ya sin caretas, bailan enlazados. En la Jornada I aparecen como embajadores Corabino (personaje diverso en Cervantes) y Numantino 1, “ancianos de largas barbas y sayales blancos, cubierta la cabeza por una piel de lobo” (v. 211+); en la Jornada III España aparece “con manto verde y un haz de espigas en la mano” acompañando a la Fama (v. 1533+). Por lo demás, siguen presentes la reducción y la distribución de las tiradas largas entre varios personajes, así como las omisiones mitológicas o religiosas. Hay cambios sustanciales en las acotaciones y en los parlamentos, pero sobre todo en los finales de la primera y la tercera jornadas. Frente al desenlace esperanzador de 1937, ahora España “cierra el libro de la Historia y se hace el oscuro” (Jiménez León 1190-1192).

Como ya resaltara Bertrand de Muñoz (22) al oponer ambas versiones, han desaparecido las actualizaciones expresas, pero “Escipión no es enaltecido en ningún caso” porque sigue vigente la identidad Numancia = Madrid.

Resulta imprescindible un detenido examen de las acotaciones intercaladas para cohesionar la acción dramática. Algunas de ellas coinciden con la escenografía de 1937 al reiterar rampas y apertura de murallas, como en Barrault.<sup>43</sup> En otros casos se aprecia mayor precisión en las descripciones o en las actitudes de los personajes.

Al fin de la Jornada I España se muestra “toda de blanco, tocada como la dama de Elche” (v. 316);<sup>44</sup> el Duero porta “máscara azul con guedejas de algas” y se

---

verso, lo que imposibilita comparar ediciones. Salvo en v. 1728: *casa* se sustituye por *plaza*, restituyendo la rima con *embaraza*; y en v. 2391: *asesoren* es leído ahora *aseguren*, tal vez enmienda espontánea.

<sup>43</sup> “Baja media muralla de Numancia” (I, v. 315+); “Comienza a descender la muralla” (v. 370+); “La muralla se alza” (v. 420+); “Baja la muralla de Numancia” (II, v. 420+); “subiendo la muralla” (v. 602+); “Las murallas se descorren” (v. 674+); “sube despacio la muralla” (v. 1032+); “Al abrirse la muralla de Numancia, se ve a Morandro entrar” (III, v. 1072+); “Se van, corriéndose la muralla” (v. 1370+); “descorriéndose el muro” (v. 1533+). Orvión, Minuesa y Tera van “situándose por las rampas” (v. 383+); “entran bajando por las rampas” las Madres (v. 689+); el pueblo numantino va “subiendo hacia la hoguera, cuyo resplandor se elevará al fondo” (v. 963+); la Guerra “viene por las rampas”, seguida de la Enfermedad y el Hambre (v. 1218+).

<sup>44</sup> Al igual que la propia España, interpretada por María Teresa León en la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, que se estrenó en noviembre de 1938 en el Auditorium de Madrid.

acompaña de “sus tres afluentes, como doblados por el sueño” (v. 374+). “Los veladores de Numancia se han dormido”; al fin “suenan los “irrintxus” del amanecer, despertando a los defensores de la ciudad” (v. 420+). En la Jornada II “se escuchan los alertas de los veladores numantinos” (v. 514+), tres nuevos personajes que entonan el cantarillo tradicional “Eya velar”, convirtiéndolo en “¡Ey, velar, velar, velar!” y variantes (vv. 515-518); Leoncio se convierte en “un muchachillo que hablará, entretenido, afilando con su daga una varita florecida” (v. 518+); al amanecer vuelven a oírse “los alertas de los Veladores” (v. 602+); mientras se dirige a la hoguera el pueblo canta otra canción “con melodía de Juan del Encina”(v. 963+), que sigue oyéndose hasta vv. 981+ y 1032+. En la Jornada III: “Los centinelas salen y se duermen” (v. 1032+), propiciando así la matanza llevada a cabo por Morandro y Leoncio; Guerra, Enfermedad y Hambre, “medio borrachas” y con máscaras trágicas, “irán golpeando las puertas”; antes de arrojar al vacío, Viriato se “clava en el pecho una daga” (v. 1517+).

Alberti ha marcado el carácter de cada personaje. “Mirando en derredor y dando con el pie a una cratera” (v. 99+) Escipión muestra su enojo; grita a Fabio, “ya desaparecido” (v. 112+) y se sienta, “levantando una espada” (v. 114+); alza la voz (v. 151+) o hace una pausa en su arenga (v. 166+); “apoyándose en el hombro de Fabio descendiendo del plinto” (v. 209). Corabino es “conciliador” (v. 256); “arrogante” (v. 260), el Numantino 1. Escipión desprecia a los embajadores al volverles la espalda (v. 268) y sonreír, despreocupado (v. 276; II, v. 658+). Diversas reacciones son encarnadas por Madre 2 (v. 730), Madre 1 (v. 738); Lira se arrodilla y la levanta Teógenes (vv. 767, 787), que concluye en gesto trágico con “los brazos abiertos” (v. 803).

Hay acompañamiento musical (vv. 307+, 689+, 819+, 1032+, 1533+) acorde con la escena: “Fondo suave” (I, v. 315+), “Música susurrada” (v. 374+) hasta el fin del acto (v. 420+), “Música bélica. Trompas” (II, v. 420+), “Fondo de música” (v. 514+), “Tormenta y música lejana” (III, v. 1218+), “Música y sonos heroicos” (1573+). Suenan trompetas en más casos que en Cervantes (vv. 299+, 674+, 1549+, 1565+), y un clarín, “agudo y sostenido” (v. 83+). Se repiten golpes rítmicos: las meretrices en los escudos de los soldados (v. 36+), estos trabajando al compás marcado por el decurión (315+).

Comienza el espectáculo a oscuras, antes de que suene la orquesta con “la sala a media luz”, pero tras los primeros compases vuelve la oscuridad; “Luz de día” la sustituye. Tras un “atardecer anubarrado” (v. 211+) se hace de noche, “comenzando a tronar” (v. 315+); se oscurecen el escenario (vv. 420+, 1032+) y el campamento romano (v. 1533+) al concluir los dos primeros actos y casi al fin del tercero; al iniciarse el segundo, “luz muy avanzada, de tarde” (v. 420+), después “noche clara” (v. 514+); “Amanece” (v. 602+) solo una vez. Un “reflector de luz intensa” alumbraba la tienda de Escipión (acotación inicial, 1032+), más tarde a Morandro y Leoncio (v. 1032+) al comenzar el primer acto y el tercero; “Los reflectores”, a la Guerra, la Enfermedad y el Hambre mientras bajan (v. 1218+); debe suponerse que así son iluminadas España “por una luz brillante” (v. 315+) o “las cabezas de los romanos” (v. 1553+).

Esta segunda versión de Alberti fue representada el 6 de agosto de 1943, a las 21,30, en el SODRE (Instituto-Auditorio de Montevideo), con patrocinio del Ministerio de Educación de Uruguay. Margarita Xirgu, Directora General del organismo, encarnó la alegoría de España; como en 1937, Ontañón se ocupaba de los decorados. Sigue imitándose a Barrault: se repite a lo lejos el anacrónico dolmen de Masson, y en la tienda de Escipión, tres bucráneos de toro (Marrast 1957b, entre 32-33), ya convertidos en emblema de la compañía Renaud-Barrault (Canavaggio 2004, 177). Alberti se vio obligado a pronunciar unas palabras ante los reiterados aplausos (Rodrigo 260-262).

Poco antes del estreno se acababa de publicar *Numancia. Tragedia. Versión modernizada de Rafael Alberti*, impreso por Losada en Buenos Aires. El ejemplar

R/38506 de la Biblioteca Nacional de España contiene dedicatorias a Alfredo Mario Ferreiro, poeta y periodista uruguayo, fechadas los días 5 y 7 de agosto de 1943.<sup>45</sup> Se repetía lo ocurrido con la versión de 1937, cuyo estreno fue precedido del libro.

### **Tres *Numancias* de Barrault**

Además de la versión de 1937, Jean-Louis Barrault escenificó otra posterior a la segunda de Alberti. Representada en el Odeón de París en 1965 la nueva adaptación de Jean Cau, acaso con referencias a conflictos internacionales, Torres Monreal (1994, 616-617) apenas ofrece más datos. Pero Salvat (241) menciona un texto intermedio del Festival de Teatro de Avignon de 1958; y la versión citada, que se estrenó el 3 de julio de 1965 (con alusiones a Vietnam) en el Théâtre Antique d'Orange y fue repuesta el 3 de noviembre en París “como un texto emblemático del repertorio internacional”; siguió en escena los días 4, 5 y 8 (Gautier-Desvaux *et al.* 62, 74). No parece que Barrault tuviera noticias del estreno de 1943; ya que ambas versiones españolas se remontan al primer Barrault, está claro que las de este nada deben a Alberti. Cabría detenerse a considerar las vidas paralelas de los dos autores, casados con eficaces colaboradoras de sus empresas dramáticas. Es curioso que, a diferencia de la primera versión francesa, la segunda y tercera corrieran a cargo de la Compañía ya formada por Barrault y Madeleine Renaud; aquella sirvió como apuesta para despertar el afecto de su futura esposa (Canavaggio 2004, 174). Así como Alberti confió la escenografía y vestuario de sus dos versiones a Santiago Ontañón, también Barrault contaría para las suyas con la inestimable ayuda de André Masson. En sus *Cahiers Renaud Barrault* de 1965, la compañía teatral francesa ofrece testimonios de “Numance 37” y “Numance 65” con ocasión de sus treinta años de vida teatral (Compagnie Renaud-Barrault).<sup>46</sup>

Torres Monreal (1994, 622-624) no olvida otra secuela. Henri Barraud, espectador del estreno francés de 1937, quedó tan fascinado por el espectáculo que representaría una ópera sobre *Numancia* el 15 de abril de 1955 en la Ópera de París. En lugar del texto francés que Barrault le ofrecía, prefirió encargar el libreto a Salvador de Madariaga, quien acababa de adaptar la tragedia en inglés para la BBC. Algunas críticas adversas propiciaron una segunda versión abreviada, meses después, que cosecharía mejor acogida.

### **Otras seis *Numancias* españolas**

Dejaremos constancia de algunas secuelas directas, indirectas o siquiera tangenciales, de las versiones albertianas de 1937 y 1943. Al montaje de Francisco Sánchez Castañer de 1948 en el teatro romano de Sagunto, réplica sin lugar a dudas de la segunda versión de Alberti, donde la España de Franco quería verse aludida en su resistencia numantina al exterior (Monleón 35-36), siguieron otros de diverso signo en los años cincuenta y sesenta. José Tamayo representó dos nuevas adaptaciones oficiales en 1956 y 1961, la segunda en el teatro de Mérida. Mayor repercusión tuvo la de Miguel Narros de 1966 en el Teatro Español de Madrid, siguiendo la estela de Alberti al presentar a los romanos con uniformes nazis y a los numantinos como partisanos; pese

<sup>45</sup> María Teresa León solo firma, pero el autor describe a Ferreiro “‘con Venus y con Baco entretenido’, según Escipión. Con un abrazo. Rafael Alberti. Montevideo 1943- Agosto.7”. Ontañón insiste al dorso en la segunda afición: “A Ferreiro, Capitán General del Gin Fizz” (con numerosas z más que describen una curva hasta unirse en la línea inferior con la firma).

<sup>46</sup> Sobre la versión de 1937 la revista contiene textos de Robert Desnos, Michel Leiris, José Onrubia y Tristan Tzara; y sobre la de 1965, de Barrault, Jean Cau, A. Masson y P. Vilar.

al entusiasmo de Doménech (1966), la reseña de López Sancho en *ABC* daba cuenta de lo anacrónico de estas alusiones.<sup>47</sup> Muy pronto sería corregido error tan palmario. Poco después del tercer montaje de Barrault y de la versión de Narros, en *La destrucción de Numancia* de 1968 (segunda parte de *Crónicas romanas*), más tarde titulada *El nuevo cerco de Numancia*, Alfonso Sastre alude también 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;<sup>48</sup> 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 (Sastre 102-115); téngase en cuenta que, escrito el drama en 1968, fue traducido al italiano (1970) y al francés (1974) antes de ser editado en español en 1979. La segunda versión de Sastre en 2002 se pone al día con la guerra de Iraq. Escenificaciones posteriores no interesan aquí por omitir la clave política actualizadora de Barrault y Alberti.

### Recepción de las *Numancias* de Alberti

Analizando la renovación teatral de los años treinta en España, Bilbatúa (19) contrapone dos obras reveladoras. Ramón J. Sender en *Teatro de masas* (1931) reivindicaba la necesidad de “esa avanzadilla del teatro revolucionario, que es el teatro proletario”; en cambio, el socialista Luis Araquistáin, en *La batalla teatral* (1930), lo había desautorizado por no servir como tribuna de propaganda (Jiménez León 1178). De acuerdo con este segundo punto de vista, junto al denominado *teatro de urgencia*, de propaganda antifascista, debía representarse el teatro popular clásico de Lope de Vega, Calderón o Cervantes, ya puestos en escena desde el gran proyecto de La Barraca. Se intentaba recuperar para la causa republicana a muchos autores del Siglo de Oro, despojándolos de su apariencia académica para tratar de revelar a los espectadores su naturaleza popular e incluso revolucionaria. Desde el primer momento Alberti mostró su pericia en adaptaciones clásicas al servicio de una causa política.

Así pues, *Numancia* constituía “un teatro de propaganda que no dejara por ello de ser también un teatro de arte”. Chabás defendía así en septiembre de 1937 la validez de la tragedia, como de *Fuenteovejuna* o *La niña de Gómez Arias* por ser “la expresión del heroísmo colectivo, popular”; Eduardo de Ontañón, en diciembre, daba cuenta del interés despertado por la actualización que ya se estaba ensayando y, al igual que el propio Alberti, establecía una relación directa con las representaciones del actor liberal Isidoro Máiquez en Madrid. En otras palabras, el nuevo texto venía a integrarse en el proyecto oficial de renovación dramática en curso desde el mes de agosto: retorno a los clásicos no reñido con el tema revolucionario coetáneo.<sup>49</sup> Como establece Lloréns (207), durante la guerra civil Rafael Alberti se había convertido en “el poeta oficial del partido comunista”. Ya en 1932 el matrimonio Alberti había sido becado “para estudiar

<sup>47</sup> Ya en 1943 había sustituido Alberti *fascistas* por *romanos* (Torres Nebrera 1982, 164-165). Monleón (201) sugiere, no obstante, una serie de referencias que asociaban la vieja historia con la actualidad de Vietnam; a cambio, claro está, de omitir cualquier alusión a la política española.

<sup>48</sup> Quizá influyera asimismo la propia reposición de Narros durante la temporada 1966-1967, de la que Sastre fue espectador y que le causó honda impresión, según confiesa (Torres Nebrera 2006, 10, n. 4), como antes la traducción francesa de Cervantes a Barrault.

<sup>49</sup> Juan Chabás, “Nuevo Gran Teatro del Mundo”, *El Mono Azul* 31 (2 de septiembre de 1937); Eduardo de Ontañón, “Numancia, viva” (*El Sol*, 9 de diciembre de 1937). Ambos textos son comentados en *Numancia. Tragedia* 706-707.

e informarse de los nuevos movimientos teatrales” en Alemania, Rusia, Dinamarca, Noruega, Bélgica y Holanda (Torres Nebrera 1982, 32). Aznar Soler (1993a) ha descrito a la segunda como “la protagonista indiscutible de la política teatral republicana durante la guerra civil”, enumerando los diversos cargos acumulados a este respecto, más notables y cuantiosos que los del propio Alberti.

Para entender cómo se llevó a cabo el proyecto de *Numancia*, es preciso rememorar la política cultural vigente. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública con Negrín, creó por decreto de 22 de agosto de 1937 el Consejo Nacional del Teatro, presidido por José Renau, que contaba entre sus diez vocales con Alberti (Marrast 2003, 246-247), con Antonio Machado y María Teresa León en la vicepresidencia y con Max Aub como secretario (Monleón 203; Torres Nebrera 1982, 41). De él formó parte el Teatro de Arte y Propaganda dirigido por María Teresa: órgano comunista destinado a usar el teatro con fines propagandísticos, empezó a funcionar con la obra de Lorca *Los títeres de cachiporra*, en escena desde el 10 de septiembre al 11 de octubre de 1937 (Hermans 73, 187). Como ya queda indicado desde el comienzo, es en la programación del TAP donde se integra la primera versión de Alberti. *El Mono Azul* del 14 de octubre incluye un monográfico “En defensa del teatro” (1), con artículos de Santiago Ontañón, escenógrafo del TAP (“Experiencia personal”), Luis Cernuda (“Sobre la situación de nuestro teatro”), María Teresa León (“Gato por liebre”) y Jesús García Leoz, director musical del TAP (“La música, en el teatro”); salvo al segundo, los veremos reunidos a todos en el montaje de *Numancia*.

En este caso, la elección de la obra cervantina ofrecía más problemas que en 1808. Entonces el pueblo español se había levantado sin fisuras contra el invasor francés con la misma fiereza que Numancia contra el ejército romano; apenas podían tenerse en cuenta las minorías afrancesadas. Ahora dos Españas estaban enfrentadas en guerra civil fratricida. Dividir a los contendientes en buenos y malos españoles resultaba tan forzado como identificar con los “romanos” de Cipión a los actuales “italianos”, ya no invasores extranjeros sino meros aliados. Ciertamente se había querido presentar la guerra civil española como una nueva guerra de independencia, tanto en Francia como en España (Juliá 222). También hay coincidencia en las dos Romas invasoras, actual y pretérita, o en la complicidad de los romanos con algunos pueblos ibéricos: “Y no solo a vencernos se despiertan / los que habemos vencido veces tantas, / que también españoles se conciertan / con ellos a segar nuestras gargantas” (Cervantes, *Tragedia de Numancia*, II, vv. 545-548), versos omitidos en la primera versión de Alberti, no así en la segunda (vv. 429-432), que reproduce al pie de la letra el original. Por encima de estas y otras analogías son mayores las divergencias respecto a la historia de Numancia. En el tablero de la guerra los jugadores habían variado sus mutuas relaciones.

A pesar del éxito cosechado en forma de reseñas, no faltó la polémica. Así, por caso, *El Libertario* criticaba refundiciones como la presente con “olor a alcanfor” (Hermans 186-187). En especial, la prensa anarquista enfatizó el derrotismo de la obra, cuyos protagonistas no solo resultaban vencidos sino aniquilados en una guerra desoladora.<sup>50</sup> Tanto es así que Alberti ya marcaba distancias entre Numancia y Madrid en el prólogo de 1937, e incluso María Teresa León publicó el 1 de abril de 1938 la nota “Justificación de Numancia”. Pese a los intentos de Jiménez León (1183) por salir en defensa de “la arriesgada elección de Alberti”, su versión acabó de representarse antes del fin de la temporada. Todavía en mayo de 1938 un artículo de José Luis Salado en *El Mono Azul* (5) defendía la obra como “victorista” y no derrotista. También en el seno de la izquierda se libraba su propia guerra interna. En la disputa cultural del anarquismo

<sup>50</sup> Sobre este aspecto han tratado asimismo Hermans (186-187), Marrast (1978, 67-68; 2003, 249) o Aznar Soler (1993a, 32), entre tantos otros.

con Alberti, prolongación del enfrentamiento político, aquel acabó consiguiendo su objetivo. En efecto, tras el cambio del primer gobierno Negrín en abril de 1938, el comunista Jesús Hernández es sustituido como ministro de Instrucción Pública por el anarquista Segundo Blanco González, que aparta al TAP del Teatro de la Zarzuela con pretextos económicos (Marrast 2003, 249-250; Hermans 172-173).

Más críticas de fondo: Doménech (1972, 103) se plantea si la generación de 1927 estaba “en condiciones de afrontar un teatro político”, antes de concluir —con la autocrítica de Alberti sobre la precariedad de su *Numancia*— que resultó imposible dar un salto tan arriesgado desde la poesía de vanguardia.<sup>51</sup> Pérez Bowie (220 y n. 35) recoge el testimonio de Rafael Dieste, para quien el mensaje cervantino sobre un futuro ya cumplido se transforma en deseo fallido sobre el inmediato presente; Alberti habría presentado esta discordancia mientras adaptaba a Cervantes. Otras reservas ponen en cuestión la forma literaria más que el contenido. Así, Eduardo de Ontañón menciona después del estreno de 1937 los altibajos del texto, como “algún verso que disuena” o “aquel ligero ripio”; con todo, al espectador coetáneo tales aspectos no le preocupaban en absoluto: Alberti había querido aligerar la obra de cuanto podía no comprender un público poco cultivado. A las objeciones que aducíamos sobre la forma métrica cabría añadir otra más sobre algunas expresiones vulgares.<sup>52</sup> Por encima de tales reparos, sin duda menores, se sitúa otro más grave: la *Numancia* de 1937 aparece compuesta por dos manos distintas; sobre todo en las actualizaciones propagandísticas y de trazo grueso se echa de ver el contraste con el estilo cervantino, siempre medido, nunca dogmático ni partidista, como después precisaremos. Por más que sea discutible la opción de Barrault en sus diversas puestas en escena vanguardistas, al menos presenta una escritura teatral unitaria donde el texto de Cervantes se convierte en pretexto. A favor de Alberti volvemos a contraponer una mayor soltura dramática; en otras palabras: lo que ha perdido la obra en complejidad formal, lo gana en valores teatrales.

Cuando Jiménez León (1183-1184) desautoriza el juicio de Torres Nebrera (1982, 156) (para quien “la *actualización* prevista por Alberti no fue muy feliz, en términos generales”) y trata de alinear esta crítica con la propia de la dictadura por no apoyarse en “criterios puramente filológicos”, no advierte hasta qué punto las posturas ideológicas de ambos bandos adolecen de igual defecto de base.

Respecto a la segunda *Numancia* de 1943 parece haber unanimidad. Jiménez León (1190) ha registrado cuatro opiniones: Sánchez Castañer (4) le otorga rigor y altura literaria, libre al fin de toda alusión política; según Torres Nebrera (1982, 164), despierta mayor interés; Bertrand de Muñoz (21-22) alaba su perfección formal: “Permanecerá sin duda más tiempo en la historia literaria y la memoria colectiva” que las obras escritas durante la guerra. Su serenidad es elogiada por Hermenegildo (1978, 1988, 1993), cuyas ideas ampliaremos: en vez de examinar las variantes de Alberti respecto a Cervantes y a su propia versión de 1937, prefiere comparar las diversas situaciones históricas, que ahora imponen un texto más “objetivado”, con predominio de la función estética y un mensaje pacifista y esperanzador (1988, 213-219); a un nuevo receptor corresponde la “generalización y universalización del numantino” para incluir la España exilada y “todas las “Españas”” (1993, 62-63). Concluye el propio Jiménez

<sup>51</sup> Por cierto, que Doménech transcribe la cita del Prólogo con varios errores: consta “versión actualizada” y no “versión reactualizada” (98 y n. 6, 97 y “reactualización” en 102); tampoco hay que leer “frente a una obra” sino “al frente de una obra” (98).

<sup>52</sup> “*Se ejerciten* ahora vuestras manos” (v. 244) por evitar el original “*Ejercítense*” (v. 325); “*Te sirva* de consuelo” (v. 375) por “*Sírvate*” (v. 525); “*Pero se muestre* ya el intento mío” (v. 1485) por “*Pero muéstrese*” (v. 2397). Quizá estas formas coadyuven de forma deliberada al “populismo” de la obra, pues en 1943 las dos primeras han desaparecido y la tercera (v. 1514) reitera el verso cervantino. Sin embargo, en las dos versiones hay estrofas incompletas.

León: “Lo más interesante es que Alberti ha realizado un proceso de depuración, logrando en 1943 mayor perfección dramática” (1193). Pese a lo cual, esta segunda versión ha dado lugar paradójicamente a una bibliografía menos extensa que la de 1937. Hay un motivo: si observamos las referencias citadas sobre la primera puesta en escena, con la salvedad del análisis sumario de variantes, más que literarias resultan ser en su mayor parte de signo histórico o político. Sirvan nuestros apuntes precedentes sobre las novedades en cuanto a escenografía, personajes y acotaciones como esbozo de análisis más detallados.

Desde la primera representación de *Numancia* la prensa republicana oponía el teatro urgente de Alberti a la gravedad de la tragedia de Cervantes, aun cuando en esta no falten referentes coetáneos a la política internacional española. Hay otro error de fondo que empobrece en conjunto las dos versiones de 1937 y 1943. Cervantes muestra una visión compleja de ambos bandos: de Numancia, identificada con la futura España, se elogian las virtudes pero se someten a censura los defectos mediante una severa autocrítica; Escipión representa a Roma, cuyo poderío heredaron los Austrias españoles. Como en otros casos, también aquí se aprecia la enriquecedora ambigüedad cervantina. En nuestra guerra civil era inviable este mismo ejercicio moral. Pero al situar los textos de uno y otro en su contexto histórico, el de Alberti resulta mucho más simple. Cuanto podía tener disculpa en 1937 ya no la halla en 1943: a Cervantes le habría desagradado un maniqueísmo que sigue presente al rebajar a Escipión.

Reseñemos de paso que, si un poeta del Siglo de Oro fue capaz de maravillar a dramaturgos de primer orden como Barrault, Max Aub, Alberti o Sastre, tan distantes en escritura e ideología, traspasando hasta cuatro siglos, esta coincidencia parece dejar fuera de duda el valor de su tragedia. Como el autor acerca de sus *Novelas ejemplares*, podemos concluir, variando la fórmula, que también la *Numancia* “algún misterio tiene escondido que la levanta”. A Carpentier (421) le asombra que “Cervantes ha sido *autor de moda* en París. ¡Durante más de quince días todas las secciones de crítica teatral se vieron encabezadas por su nombre ilustre!”; de esta obra “vigorosa y brutal” o “gigantesca” elogia, por su parte, que parezca “haber sido escrita ayer por lo *actual* de su asunto”. Canavaggio (2004) describe cómo reaccionó el París de 1937 “ante un Cervantes insólito”, con opiniones encontradas sobre Barrault pero siempre favorables al creador español. En París y Madrid el éxito de público refrendó el conseguido por su estreno madrileño de 1585. Alfonso Sastre ofrece “deliberadamente bien visibles” no pocos componentes de la *Numancia* cervantina, “como homenaje y tributo debidos —y jamás pagados— al gran Cervantes” (Advertencia, 303), a quien vuelve a nombrar al comienzo de la Parte Segunda (352). Lo más notable del texto originario quizá estribé en sus alusiones a la historia viva del autor, así como en su siempre renovada capacidad de escenificar la antigua historia de Numancia, adaptando igual punto de vista crítico a épocas y contextos muy diversos.

Un reparo más de orden moral. Como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, se superponen tres equívocos nada fáciles de explicar. Alberti tuvo el propósito de alinear su versión de Cervantes con las representaciones liberales de la tragedia, a sabiendas de que se basaban en López de Ayala; y negó la prioridad del estreno francés de Barrault o la diversidad de sus propias dos *Numancias*. Ya que los tres hechos son inobjetables, una solución de compromiso podría achacar tales discordancias a falta de memoria (lo que no es posible en el tercer caso). Tal vez sea más creíble suponer que el dramaturgo, como su buen amigo Max Aub, esté jugando a su favor con los tiempos. Según indicábamos, se sorprende Jiménez León (1179-1180) de que ni en *La arboleda perdida* de Alberti ni en la *Memoria de la melancolía* de María Teresa León haya la menor alusión al germen de la *Numancia*: en este trabajo creemos haber encontrado la



clave en una oculta influencia del dramaturgo francés Jean-Louis Barrault en las dos versiones del español; tanto el matrimonio Alberti como Santiago Ontañón o incluso Max Aub habrían decidido silenciar el nombre de Barrault con el pretexto de la guerra civil. Parecen abrumadoras las coincidencias de todo tipo, pese a la falta de documentos. Por razones ideológicas la crítica se ha guardado siempre de formular a Alberti reproches que no hay reparo alguno en dirigir a clásicos como Cervantes o Valle-Inclán. Sin ánimo de entrar en polémicas, ya González Briz se atrevía a denunciar la copia exacta de cerca de dos líneas de María Teresa León, pertenecientes a su artículo “La tierra arrasada” (publicado en *La España Democrática*, Montevideo, 17 de junio de 1942), que Rafael inserta en su “Cervantes nos pertenece” (en el mismo periódico, 16 de octubre de 1947), antes disertación con el título “Comentario a la *Numancia*”, y que no nos resistimos a citar: “La fórmula del heroísmo de Numancia nos pertenece íntegra. Cuando nos sentimos los españoles acorralados por la desgracia, volvemos hacia ella nuestros ojos” (Alberti solo añade la coma); González Briz se inclina a creer a María Teresa autora también de este segundo trabajo e incluso sostiene que “quiso dejar sentada por escrito la marca de esa “colaboración”” (88) en líneas tan significativas. Son muchos casos, demasiados en Alberti como para considerarlos simples anécdotas y no una pauta de conducta poco acorde con el alto nivel de su poesía. No resultaría difícil añadir ejemplos análogos de plagio.<sup>53</sup>

\*\*\*\*\*

Recapitulando cuanto se ha expuesto, trataremos de ofrecer unas conclusiones objetivas. Rafael Alberti no fue el primer autor contemporáneo ni el último en servirse de la *Numancia* cervantina —y no de otras más académicas— con fines políticos de ideología progresista. Deben señalarse sus deudas, en primer lugar, para con Jean-Louis Barrault, quien empieza a relacionar la tragedia con la guerra civil española y ofrece su adaptación a la causa de la República; sin olvidar a Max Aub, presunto intermediario de la versión francesa, cervantófilo y siempre marcado por la tragedia; María Teresa León, con ayuda del ministro Jesús Hernández, puso sus cargos al servicio de la puesta en escena, dirigió las representaciones y tal vez intervino en algún ensayo posterior de Rafael sobre el tema. Al respetar Alberti la mayor parte del original e introducir cambios mínimos, el propio Cervantes —cuyo nombre aparece al frente de los dos libros— se hace deudor de ambas adaptaciones, todavía en mayor grado de la segunda que de la primera. E incluso García de Arrieta ofrecía desde 1826 un modelo actualizador en que la escena de necromancia ya fue omitida.

Con todos estos reparos, ha de ser tenida en cuenta la más que meritoria labor de Alberti, quien mostró su habilidad como poeta y dramaturgo recreando un texto en ocasiones estático y premioso —cervantino, en definitiva—, al tiempo que poniendo en práctica su buen gusto al conservar los mejores fragmentos. Quede claro que de la adaptación de un clásico solo puede esperarse que ilustre el modelo, nunca que lo iguale ni menos todavía que lo supere. Especialmente la segunda versión, mucho más ágil, representable, libre de urgencias propagandísticas, logró convertir en mecanismo teatral perfecto una tragedia plena de componentes narrativos, tan épica como dramática, suprimiendo cuanto no potenciara la acción guerrera, al estilo del admirado modelo de Lope de Vega; de Cervantes siguen poniéndose al día los conceptos universales más humanos (como la amistad o el amor), no así lo sobrenatural —conservado en Barrault y Sastre—, así como una ideología no conservadora ni coincidente con la oficial. Aquí es cuando Alberti parece más acertado. Es posible que en 1943, con una escritura que

<sup>53</sup> En *Bazar de la Providencia*, farsa de 1934, Alberti repite versos enteros del poema “Circular”, último de *A velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, traducido como *La vejez del Padre Eterno* por Eduardo Marquina; es fuente “indudable”, aumentada por Alberti (Torres Nebrera 1982, 146-147).

revela mayor respeto al texto cervantino, tuviera fácil redondear desde un punto de vista artístico y escenográfico cuanto le impidieron las circunstancias bélicas de 1937. Y desde la primera a la segunda versión aparece Alberti no solo como continuador de una ideología progresista ya iniciada en las puestas en escena de López de Ayala y Saviñón, sino como origen de toda una extensa serie de adaptaciones posteriores en que se manifiesta la huella de su propio modelo convertido en clásico.

**Obras citadas**

- ABC 10808 (28 de diciembre de 1937); 10809 (29 de diciembre de 1937).
- Aguilera Sastre, Juan. "Max Aub y los proyectos republicanos para un teatro nacional." En Cecilio Alonso ed. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Valencia-Segorbe, 13 al 17 de diciembre de 1993). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. I, 255-268.
- Ahora 96 (18 de abril de 1937).
- Alberti, Rafael. "Comentario a la *Numancia*." Disertación del 17 de septiembre de 1947 en el Salón Van Riel de Buenos Aires. *España Democrática*, Montevideo, 16 de octubre de 1947: 5.
- . *De un momento a otro. Drama de una familia española, en un prólogo y tres actos.* En Eladio Mateos y Gonzalo Santonja eds. *Obras completas. Teatro I.* Barcelona: Seix Barral, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 443-518; 690-698.
- . *La arboleda perdida.* En Robert Marrast ed. *Obras completas. Prosa II. Memorias.* Barcelona: Seix Barral, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- . "Numancia, ejemplo de resistencia y heroísmo." *Acero* 2 (noviembre de 1937).
- . "Numancia, tragedia de Miguel de Cervantes." *El Mono Azul* 43 [42, por error] (2 de diciembre de 1937): 1.
- . *Numancia.* Madrid: Turner, 1975.
- . *Numancia. Tragedia en tres jornadas.* En Eladio Mateos y Gonzalo Santonja eds. *Obras completas. Teatro I.* Barcelona: Seix Barral, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 537-599; 706-710.
- Arias, Salvador. "Testimonio." En *Homenaje a María Teresa León* (Cursos de verano de El Escorial, 1989). Madrid: Universidad Complutense, 1990. 65-73.
- Aub, Max. "Actualidad de Cervantes." *Hora de España* 5 (mayo de 1937): 66-69. [Ed. facsímil Nendeln Liechtenstein: Verlag Detlev Auvermann, 1975. 386-389].
- Aznar Soler, Manuel. "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil." *Anthropos* 148 (1993): 25-34.
- . *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro: 1928-1938).* Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- . "Política y literatura en los ensayos de Max Aub." En Cecilio Alonso ed. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Valencia-Segorbe, 13-17 de diciembre de 1993). Valencia: Ayuntamiento, 1996. II: 568-614.
- Barrault, Jean-Louis. "La tragique beauté de Numance." *Le Figaro* 110 (20 de abril de 1937): 5.
- Bataille, Georges. "Numance! Liberté"; "La Réprésentation de Numance." *Acéphale* 3-4 (julio de 1937): 19-22.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. "La guerra civil española y la creación literaria." *Anthropos* 148 (1993): 6-24.
- Bibliothèque Nationale de France. <http://ccfr.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>.
- Bilbatúa, Miguel. "Presentación. Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil (Notas para un estudio)." En Miguel Bilbatúa ed. *Teatro de agitación política 1933-1939.* Madrid: Edicusa, 1976. 9-54.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître.* París: Presses Universitaires de France, 1977.
- . "Numance de Jean-Louis Barrault: el París de 1937 ante un Cervantes inédito." En J.M. Díez Borque y José Alcalá Zamora coords. *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz*

- Ramón* (Madrid, mayo de 2003). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. 173-183.
- Carpentier, Alejo. "Numancia." *Crónicas I. Arte, literatura y política*. México: Siglo XXI, 1985. 420-426. [*Carteles* (22 de agosto de 1937)].
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Casanova, Julián. *República y guerra civil*. En Josep Fontana y Ramón Villares dir. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, Marcial Pons, 2007. VIII.
- Caudet, Francisco. "Max Aub y Rafael Alberti. Luces y sombras del exilio republicano en Francia." Ponencia del *Kolloquium: Espagne-France: guerre civil, exil et littérature* (Frankreich-Zentrum de la Universidad de Friburgo, 22-23 de noviembre de 2002).
- Cervantes, Miguel de. *El cerco de Numancia. El gallardo español*. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 774), 1983 [1947].
- . Agustín García de Arrieta ed. *Obras escogidas X*. París: Bossange, 1826.
- . Cayetano Rosell ed. *Obras completas, X-XII. Obras dramáticas*. Madrid: Rivadeneyra, 1864.
- . Max Aub ed. *El cerco de Numancia*. México: Ecuador 0° 0' 0", 1966.
- . Rafael Alberti ed. *Numancia. Tragedia en tres jornadas. Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti*. Madrid: Signo, 1937.
- . Rafael Alberti ed. *Numancia. Tragedia. Versión modernizada de Rafael Alberti*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- . Robert Marrast ed. *El cerco de Numancia*. Salamanca-Madrid: Anaya, 1961, 1970; Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 195), 1984.
- . *Teatro completo*. Madrid: Librería y Casa editorial Hernando (Biblioteca Clásica, CXC VII), 1896. Vol. I [1927].
- . Alfredo Baras Escolá ed. *Tragedia de Numancia*. Zaragoza: Prensas Universitarias (Humanidades, 76), 2009.
- Chabás, Juan. "Nuevo Gran Teatro del Mundo." *El Mono Azul* 31 (2 de septiembre de 1937): 1.
- Compagnie Renaud-Barrault. "Numance 37"; "Numance 65." *Cahiers Renaud Barrault* 51 (noviembre de 1965).
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: José Perales y Martínez, 1902.
- Daranas, Mariano. "'Numancia', de Cervantes, en el teatro Antoine". *ABC*, edición de Andalucía 10575 (viernes 23 de abril de 1937): 13-14.
- Díez-Canedo, Enrique. "Miguel de Cervantes. *Numancia. Tragedia*. Versión modernizada de Rafael Alberti." *El Hijo Pródigo* 2, 9 (diciembre de 1943): 219-220.
- Dómenech, Ricardo. "Un montaje de Numancia y el problema de los clásicos." *Cuadernos Hispanoamericanos* 203 (1966): 457-463.
- . "Introducción al teatro de Rafael Alberti." *Cuadernos Hispanoamericanos* 259 (1972): 95-126.
- El Liberal* 20446 (27 de diciembre de 1937).
- El Mono Azul* 19 (10 de junio de 1937); 20 (17 de junio de 1937); 36 (14 de octubre de 1937); 39 (4 de noviembre de 1937); 42 (25 de noviembre de 1937); 43 (2 de diciembre de 1937); 44 (9 de diciembre de 1937); 45 (mayo de 1938).
- El Sol* 185 (28 de diciembre de 1937); 186 (29 de diciembre de 1937).
- Gasman, Lydia Csató. *War and the Cosmos in Picasso's Texts, 1936-1940*. Lincoln: Universe, 2007.

- Gautier-Desvaux, Élisabeth, Yvette Ysselin, Odile Krakovitch, Brigitte Labat-Poussin, & Sylvie Nicolas, *Archives du Théâtre de l'Odéon 1809-1893. 55AJ 1 à 430. Répertoire numérique détaillé*. París: Archives de France, 2009.
- González Briz, María de los Ángeles. "La Numancia de Rafael Alberti y María Teresa León: ¿Palimpsesto o copia?" *Anuario de Estudios Cervantinos* 3 (2007): 83-92.
- Gutiérrez, Antonio. "Los Merello, los Alberti y El Puerto." *El Puerto de Santa María, sus gentes, sus habitantes* 688 (23 de junio de 2006). [www.gentedelpuerto.com](http://www.gentedelpuerto.com).
- Hermans, Hub. *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca: Publicaciones Universidad de Salamanca, 1989.
- Hermenegildo, Alfredo. "Alberti and the spectator of "Numancia"." *The Malahat Review* 47 (1978): 148-153.
- . "El proceso creador de la "Numancia" de Alberti." En *Actas del Coloquio Internacional sobre la Guerra Civil Española* (Universidad de Montreal, 1977). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988. 209-221.
- . "El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil." *Anthropos* 148 (1993): 61-64.
- Huertas Vázquez, Eduardo. "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República." En D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992. 401-414.
- Jiménez León, Marcelino. "Rafael Alberti y *La Numancia* de Cervantes." En Antonio Bernat Vistarini ed. *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000). Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. II, 1177-1200.
- Juliá, Santos. "Rafael Alberti: un intelectual en política." Gonzalo Santonja ed. *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. I, 203-223.
- Laertes. "Teatro de Arte y Propaganda. "Numancia", ejemplo de ciudadanos dignos y estímulo para los que luchan frente a los invasores." *La Voz* 5312 (28 de diciembre de 1937): 2.
- L'Écho de Paris* 21042 (domingo 2 de mayo de 1937).
- Le Figaro* 109 (lunes 19 de abril de 1937); 110 (martes 20 de abril de 1937); 111 (miércoles 21 de abril de 1937); 112 (jueves 22 de abril de 1937); 113 (viernes 23 de abril de 1937); 115 (domingo 25 de abril de 1937); 121-122 (sábado 1 de mayo de 1937); 126 (jueves 6 de mayo de 1937).
- Lloréns, Vicente. "Rafael Alberti: poeta social. Historia y mito." *Aspectos sociales de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974. 199-214.
- López de Ayala, Ignacio. Russell P. Sebold ed. *Numancia destruida*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 577), 2005.
- López Sancho, Lorenzo. "El Teatro Español abre con una nueva versión de la "Numancia"". *ABC* 18891 (miércoles 5 de octubre de 1966): 95-96.
- Malgat, Gérard. *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del exilio, Anejo X), 2007.
- Marrast, Robert. "Essai de bibliographie de Rafael Alberti." *Bulletin Hispanique* 57 (1955): 147-177.
- . "Deux adaptations de la *Numance* de Cervantès." En Jean Jacquot y André Veinstein eds. *La mise en scène des oeuvres du passé* (Entretiens d'Arras, 15-18 de junio de 1956). París: CNRS, 1957a. 60-65.
- . *Miguel de Cervantès dramaturge*. París: L'Arche, 1957b.

- . *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Tetré, Edicions 62, 1978.
- . "María Teresa León y el teatro en Madrid durante la Guerra Civil." En Gonzalo Santonja ed. *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 245-251.
- McCarthy, James. "The Republican Theatre during the Spanish Civil War: Rafael Alberti's *Numancia*." *Theatre Research International* 5.3 (1980): 193-205.
- McDermott, Patricia. "Dramatic Uses of a Cervantine Model." En J. Macklin ed. *After Cervantes. A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Leeds: Trinity and All Saints, 1993. 247-276.
- Mesonero Romanos, Ramón. Carlos Seco Serrano ed. *Memorias de un setentón*. En *Obras de don Ramón de Mesonero Romanos*. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 203), 1967.
- Monleón, José. *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Primer Acto, Fundación Rafael Alberti, 1990.
- Ojeda, José. "El teatro. "Numancia" de Miguel de Cervantes Saavedra —versión de Rafael Alberti—, en el escenario de la Zarzuela." *La Libertad* 5548 (28 de diciembre de 1937): 4.
- Oleza, Juan. "Rafael Alberti, Max Aub, Picasso: urdimbres." *El Correo de Euclides* 1 (2006): 188-205.
- Oliva, César. "La práctica escénica de María Teresa León." En Gonzalo Santonja ed. *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 253-265.
- Ontañón, Eduardo de. "Cervantes en nuestra trinchera. El primer teatro digno de nuestra guerra." *El Sol* 186 (29 de diciembre de 1937): 1-2.
- . "Numancia, viva." *El Sol* 169 (9 de diciembre de 1937): 1-2.
- Ontañón, Santiago. "Experiencia personal." *El Mono Azul* 36 (14 de octubre de 1937): 1.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Rafael Alberti y el teatro de combate de la guerra civil (1936-1939)." Gonzalo Santonja ed. *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. II, 205-220.
- Piras, Alessio. "De Cervantes a Max Aub. Un juego intertextual como clave de lectura del laberinto español." En Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete eds. *El viento espira desencanto. Estudios de Literatura Española Contemporánea*. Roma: ARACNE, 2013. 123-131.
- Pitollet, Camille. "La *Numancia* au théâtre Antoine." *Bulletin Hispanique* 39.4 (1937): 405-410.
- Plavskin, Zacarías I. "La suerte póstuma de *La Numancia* cervantina (Dos episodios de 1937-1938 en Madrid y en Leningrado)." En *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990). Barcelona, Madrid: Anthropos, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1993. 553-559.
- Rodrigo, Antonina. *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta, 1974.
- Rojas Zorrilla, Francisco de. Raymond R. MacCurdy ed. *Numancia cercada y Numancia destruida*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977.
- Romero Ferrer, Alberto. "*Libres nacimos, libres moriremos*. La literatura como vehículo de politización." En Emilio La Parra López et al. eds. *El nacimiento de la política en España (1809-1869)*. Madrid: Pablo Iglesias, 2012. 127-143.

- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- Salado José Luis. "La guerra y el pan de los currinches." *El Mono Azul* 45 (mayo de 1938): 5.
- Salas Viu, Vicente. "La Numancia de Cervantes, una tradición revolucionaria." *El Mono Azul* 20 (17 de junio de 1937): 1.
- . "7 de noviembre. XX aniversario de la Revolución de Octubre. Un año de la heroica defensa de Madrid." *El Mono Azul* 39 (4 de noviembre de 1937): 1.
- Salvat, Ricard. "Conferencia sin título." En Gonzalo Santonja ed. *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 229-244.
- Sam. "Zarzuela: "Numancia"." *ABC* 10808 (28 de diciembre de 1937): 6.
- Sánchez Castañer, Francisco. "Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX." *Anales Cervantinos* 15 (1976): 3-18.
- Sanz Álvarez, María Paz. "Max Aub en la prensa literaria." En Cecilio Alonso ed. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Valencia-Segorbe, 13 al 17 de diciembre de 1993). Valencia: Ayuntamiento, 1996. II, 691-704.
- . "Max Aub y María Teresa León: una amistad sin fronteras." En Manuel Aznar Soler coord. *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (Actas del Tercer Congreso Internacional, Gexel, Universidad Autónoma de Barcelona, 17-21 de noviembre de 2003). Sevilla: Renacimiento, 2006. 325-332.
- Sastre, Alfonso. Magda Ruggeri Marchetti ed. *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*. Madrid: Cátedr, 1979.
- Soldevila, Ignacio. "Max Aub, dramaturgo." *Segismundo* 19-29 (1974): 139-192.
- Taillot, Allison. "El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú." *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine. De 1808 au temps présent* 9 (2012): 1-36.
- Torres Monreal, Francisco. "Cervantes en el teatro francés 1935-1965." En *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel: Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 24 y 25), 1994. II, 605-646.
- . "Poética de la ciudad sitiada y teatro de la crueldad (de *El cerco de Numancia a Estado de sitio*)." En J.I. Blanco, A. Ruiz, M.L. Lobato & P. Ojeda eds. *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*. Burgos: Universidad de Burgos, 1996. 97-122.
- . "El teatro y lo sagrado: de 1930 a 2000." En Francisco Torres Monreal coord. *El teatro y lo sagrado: de M. Ghelderode a F. Arrabal* (Congreso Internacional Teatro y referentes sagrados, de Miguel de Ghelderode a Fernando Arrabal, Murcia, 29 de noviembre-2 de diciembre de 1999). Murcia: Universidad de Murcia, 2001. 15-62.
- Torres Nebrera, Gregorio. *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: SGEL, 1982.
- . "Asedio y resistencia. Épica y antiépica: La *Numancia* de Sastre." En Alfonso Sastre. Javier Villán coord. *Teatro escogido*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006. II: 9-19.
- Vásquez, Carmen. "De la carta a la crónica a la novela: Alejo Carpentier y la guerra civil española." *escritural* 2 (diciembre de 2009): s. p.
- Warnod, André. "Théâtre Antoine / "Numance" de Cervantès: adaptation / de Jean Louis Barrault." *Le Figaro* 113 (23 de abril de 1937): 3.
- Zilber, Éliane. *Cervantes, Lope de Vega et Calderón à Paris de 1898 à 1946*. Memoria inédita presentada para el DES. París: Universidad de la Sorbona (Institut d'Études Hispaniques), mayo de 1962.