

Intertextualidad en *La Numancia* de Rafael Alberti, actualización de la obra cervantina*

Lucía Cabrera Romero

Universidad de Córdoba

Resumen

La tragedia renacentista en verso que Cervantes compuso entre 1580 y 1587 y que fue publicada sólo en 1784, titulada *Tragedia de Numancia*, le sirve a Rafael Alberti como hipotexto o pretexto para realizarle un homenaje, a la vez que amplía su semántica identificando a los numantinos con los madrileños de su tiempo. El escritor gaditano realiza dos versiones de la obra cervantina, la primera de ellas en el contexto de la guerra civil española. La pieza es una versión bastante libre del texto cervantino, con muchos versos suprimidos y otros tantos agregados por Alberti. En este trabajo realizo un estudio de las variantes de ambos textos, recogiendo también las variantes de la segunda versión albertiana. Encontramos variaciones en varios niveles: el título, los temas y los personajes, además de las adaptaciones en el lenguaje y las referencias, que permiten a Alberti una comunicación directa con el espectador de primera mitad del siglo XX, actualizando el tema desde el punto de vista de los hechos políticos que suceden en Madrid. El propósito de Alberti al utilizar este intertexto no es otro que insuflar ánimo en el pueblo madrileño sitiado, aprovechando el heroísmo que desprende la pieza cervantina.

Palabras clave: intertextualidad, Numancia, Alberti, Cervantes, guerra civil española.

* This is an Open Access article licensed under a Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>).

1. Introducción

Para definir y ubicar el ámbito de acción hay que empezar definiendo el concepto de intertextualidad. Encontramos la base en la teoría de Bajtín del discurso dialógico, que se refiere a las voces propias y ajenas, ya que el lenguaje es colectivo y polifónico. La repetición de un discurso ajeno en la realización de otro nuevo da origen a la intertextualidad. Bajtín inicia la discusión sobre este tema y, a partir de su teoría, posteriormente, Julia Kristeva definió el término de la siguiente manera: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Semiótica 190).

Otro trabajo clave para comprender el complejo concepto es *Palimpsestes. La littérature au second degré* de Genette, cuyo objeto, en lugar del texto, será la transtextualidad, “todo aquello que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9). El autor señala cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. El primer tipo es definido como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10) o la presencia de un texto en otro, presentándose en formas que van desde la cita al plagio. Esta relación de intertextualidad tiene una fuerte conexión con la hipertextualidad, que se refiere a la relación que se da entre un texto primitivo o anterior llamado hipotexto y otro posterior o hipertexto en el que el hipotexto se inserta.

A partir de Genette, podemos hablar de dos formas de entender intertextualidad, una definición amplia de texto como suma de otros textos, cercana a la definición de Kristeva y que englobaría todos los tipos de transtextualidad de Genette; y otra que abarcaría solo el primer tipo, refiriéndose a la presencia de un texto en otro.

Muchos autores, tras Kristeva y Genette, han aportado definiciones del término; destacamos aquí la aportación de Pérez Firmat, cuyo objetivo es definir el mecanismo intertextual. Propone una fórmula para ello en la que el texto es igual a la suma de intertexto (IT) y exotexto (ET), refiriéndose con este último término al contexto que envuelve al intertexto y que le confiere nuevos matices: “El IT aparece como significante al cual el ET le confiere un nuevo significado” (Pérez Firmat 2).

Genette señalaba que todas las obras, en menor o mayor medida, son hipertextuales, ya que toda obra nos recuerda a otra. Teniendo en cuenta las definiciones que acabamos de comentar y la aportación de Pérez Firmat, podemos afirmar que toda obra puede adquirir nuevos significados en cualquier época por causas sociales o culturales que actualizan el texto y lo dotan funcionalmente de un nuevo sentido histórico. Tanto más ocurre con el teatro, en la medida que una puesta en escena produce un nuevo texto, esta vez espectacular, siempre entrelazado con el contexto de su elección y representación.

La tragedia en verso que Cervantes había compuesto entre 1580 y 1587, *Tragedia de Numancia*, y que fue publicada sólo en 1784, tiene el siguiente argumento: Cipión, general romano, llega a Numancia con el fin de reorganizar el ejército, enviciado y sin moral, incita a sus hombres a terminar la conquista de la ciudad hispana. Entran dos embajadores numantinos a negociar la paz, pero Roma exige la rendición total como condición. La altivez de los sitiados les obliga a no aceptar y Cipión ordena construir un foso y hacer los preparativos para someter la ciudad por el hambre. Sale España prediciendo la caída de Numancia y la resurrección y triunfo de la patria futura; invoca al Duero para que proteja a los numantinos y el río aparece en escena con tres arroyos, profetizando el éxito venidero. Dentro de la ciudad, los habitantes quieren llevar a cabo tres acciones: desafiar a los romanos para celebrar un combate entre un numantino y un miembro del ejército sitiador, averiguar los destinos que están marcados por las estrellas y hacer un sacrificio a Júpiter.

Morandro, el enamorado de Lira, sale a escena con su amigo Leoncio, conversando sobre la conveniencia del amor en medio de la guerra. Los sacerdotes intentan adivinar el futuro sacrificando una víctima a los dioses, pero todos los presagios anuncian grandes catástrofes. Marquino realiza conjuros sobre un cuerpo muerto, que resucita y predice la ruina total. El adivino no quiere ver la desgracia que se avecina y se arroja también a la tumba; los sitiados quieren hacer una salida para morir matando, pero las mujeres se lo impiden ya que no aceptan quedar en manos del enemigo. Deciden quemarlo todo y arrojarlo a las llamas para que los romanos no encuentren más que cenizas. Los romanos, ante el silencio de la ciudad, escalan las murallas y solo contemplan muertos y cenizas; solo queda vivo un muchacho, Viriato, que después de increpar a los agresores romanos, se arroja desde la torre y se mata. La Fama cierra la obra haciendo un canto al heroísmo de la ciudad celtíbera.

Max Aub apuntó que “entre las razones que pudieron mover a Cervantes para traer la tragedia de Numancia a la escena –dejando aparte las casualidades (...)– parece natural suponer una transposición Numancia-Argel por las correspondencias que pueden hallarse entre la situación de los presos africanos y los sitiados numantinos” (“La Numancia” 27). El tema fue retomado por Lope de Vega (*La Santa Liga*, 1609) y Rojas Zorrilla (*Numancia cercada* y *Numancia destruida*), pero la pieza cervantina interesó especialmente a los románticos como Shelley, Humboldt, Goethe y Schopenhauer. La admiración por la tragedia fue general.

Rafael Alberti escribe una versión en el contexto de la guerra civil española. La pieza es una versión bastante libre del texto cervantino, con muchos versos suprimidos y otros tantos agregados por Alberti. Es bien sabido que la guerra civil española no dejó indiferente al gaditano. Desde su condición de escritor, Alberti se integra en la lucha contra los fascismos a favor de la causa republicana. Forma parte, junto a otros intelectuales, de

la Alianza de Intelectuales Antifascistas, las Guerrillas del Teatro y el Teatro de Arte y Propaganda de Madrid.

De *Tragedia de Numancia* Rafael Alberti hizo dos versiones. La primera en 1937, bajo la dirección escénica de María Teresa León. La otra interpretada por Margarita Xirgu, en 1943, en Montevideo. En el prólogo a la edición de la versión albertiana estrenada en 1937, el gaditano comentaba el propósito y las circunstancias de esta adaptación cervantina:

La presente edición de *La Numancia*, de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticulado y, por otra parte respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una adaptación y versión actualizada, con miras a representarse en un teatro de Madrid -¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis?-, a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes. Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas al frente de una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias. Los soldados de nuestro ejército popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencia, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa. Sabrán apreciar lo que tiene de trascendente e histórica. Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga y tenaz lucha con las huestes romanas durante más de una decena de años, el heroísmo y glorioso final de todos sus habitantes disten mucho de podernos ofrecer un exacto paralelo con nuestra capital republicana, en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantina (“*Numancia*” 7).

De este prólogo deducimos un propósito evidente al utilizar el mecanismo de intertextualidad, en palabras de Julia Kristeva: “interaction textuelle qui se produit à l’intérieur d’un seul texte, [...] l’indice de la façon dont un texte lit l’histoire et s’insère en elle” (“*Problèmes de la structuration du texte*” 311): utilizar el heroísmo de la pieza

cervantina para promover una más alta moral en el pueblo madrileño sitiado. Para ello, Alberti refundió dicha obra dando algunos retoques que veremos a continuación.

2. Homenaje a Cervantes

Ya hemos mencionado la intención de Alberti al refundir la obra de Cervantes, pero esta refundición está hecha en clave de homenaje. Así lo demuestra el autor en su disertación del 17 de septiembre en el Salón Van Riel de Buenos Aires de la cual reproduzco algunos fragmentos:

¿Quiénes mejor que nosotros para amar y entender la grande y golpeada vida –cuerpo y espíritu- de Miguel de Cervantes? Sí, nadie mejor que nosotros, porque Miguel de Cervantes nos corresponde, nos pertenece por entero. [...] Sólo a este soldado Miguel, a este Quijote de la milicia, se le pudo ocurrir también relatar la quijotesca y trágica aventura de Numancia, aquella pequeña ciudad celtíbera de enardecidos quijotescos pastores que durante más de dieciséis años sostuvieron arrodillada a Roma ante sus formidables muros. Y puesto que así mismo nos reconocemos en aquel inexpugnable espíritu de resistencia numantino-cervantino, vamos a dedicarle un homenaje, [...] Allí en Madrid, frente a aquella escena real de Numancia, presenciándola, con esa sencillez inocente de los héroes del pueblo, al lado de sus madres, novias, esposas, hermanas, estaban los milicianos, nuestros soldados de Usera, los de Casa de Campo y el Puente de los Franceses, los de la Ciudad Universitaria, Vallecas, el Puente de Toledo, los del ¡No pasarán!, ese grito que Madrid, nuestra capital de la gloria, ostentó grabado sobre su baleada frente durante casi dos años y medio, y que para pasarlo tuvo que recurrir la traición española al auxilio de fuerzas extranjeras, sufriendo, pero ahora en el hazmerreír de un pobre Escipión de libre y miedo, su primera derrota bélica, el fascismo italiano. [...] Y se cumplió –y volverá siempre a cumplirse-, lo que Cervantes pone al final en boca de Fama, augurando la bravura de los descendientes de aquellos orgullosos numantinos: Indicio ha dado esta no vista hazaña/del valor que en los siglos venideros/tendrán los hijos de la fuerte España/hijos de tales padres herederos (Alberti, “Cervantes” 5).

De nuevo, podemos comprobar que, en cada comentario de Alberti hacia su refundición de *La Numancia* cervantina, se manifiesta su intencionalidad y propósito.

3. Análisis de las variantes

En este apartado se pretende analizar la adaptación de Alberti de 1937 y deducir el significado de las supresiones y ampliaciones realizadas por el gaditano. Para ello he tomado como hipotexto la edición de la obra de Cervantes citada en la introducción y la edición de la obra albertiana de Eladio Mateos, Teatro I, en *Obras Completas*, Seix Barral: Barcelona, 2003.

He intentado separar estas variantes en apartados diferentes, aunque ya veremos que muchas de ellas se entremezclan y no hay una separación clara entre unos aspectos y otros.

3.1. Título

En la portada de la edición publicada en 1937 se lee: “Numancia/Tragedia en tres jornadas/(Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti)”. Marcelino Jiménez León señala la curiosidad de esta doble precisión –adaptación y versión actualizada- que nos dice mucho de la labor de Alberti. El autor gaditano, como veremos más adelante, ha sustituido la mayoría de los elementos derrotistas por estímulos positivos. Así, el título cervantino *Tragedia de Numancia* o *La destrucción de Numancia* (como aparece en otras ediciones) es sustituido por, simplemente, *Numancia*.

3.2. Un nuevo co-referente en la obra de Alberti

Alberti construye una obra nueva, en su *Numancia* ha adaptado a las circunstancias la obra de Cervantes, pero el autor ha ido mucho más lejos. En toda adaptación, la función referencial del signo no puede ejercerse de manera unívoca. El referente inicial es *Numancia* y los numantinos, pero Alberti superpone un nuevo co-referente, Madrid y los

madrileños cercados por las tropas del general Franco. Y, consecuentemente, tiene que alterar la obra cervantina; tiene que añadir una serie de signos icónicos, deícticos y simbólicos que identifican al co-referente, Madrid y los madrileños, convertido en referente primero de la nueva empresa dramática.

Alberti ha reemplazado muchos de los elementos componentes de la comunicación dramática cervantina; el emisor es otro; el referente anecdótico, la situación de Numancia frente a Roma, ha sido modificado añadiendo un co-referente, también anecdótico, muy alterado por iconos y símbolos. El mensaje esperanzador de Cervantes se convierte, en manos de Alberti y de su nuevo texto, en discurso inflamado e inflamador de la resistencia madrileña y de la colectividad exiliada, de aquellos tiempos y de todos los tiempos.

3.3. Estructura: elementos suprimidos y añadidos por Alberti al hipotexto cervantino

Es constante la supresión por parte de Alberti de todo aquello de carácter excesivamente literario o particularista, así, recorta casi a su mitad tiradas del texto cervantino. A modo de ejemplo, la jornada tercera del hipotexto –segunda en la actualización de Alberti- dialogan dos numantinos comentando el comportamiento de sus vecinos, entregando bienes y vidas a la hoguera antes que someterse a Cipión:

Numantino Segundo (tomado del hipotexto cervantino)

Bien poco durarán estos enojos;/ que ya la muerte viene apercebida/ para llevar en presto y breve vuelo/ a cuantos pisan de Numancia el suelo./ Principios veo que prometen presto/ amargo fin a nuestra dulce tierra,/ sin que tengan cuidado de hacer esto/ los contrarios ministros de la guerra:/ nosotros mismos, a quien ya es molesto/ y enfadoso el vivir que nos atierra,/ hemos dado sentencia irrevocable/ de nuestra muerte, aunque cruel, loable./ En la plaza mayor ya levantada/ queda una ardiente codiciosa hoguera,/ que, de nuestras riquezas ministrada,/ sus llamas sube hasta la cuarta

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

Numantino Segundo (versión albertiana)

Bien poco durarán estos enojos; / que ya la muerte viene apercebida / para llevar en breve y presto vuelo / a cuantos pisan de Numancia el suelo.

Numantino Primero (versión albertiana)

En la plaza mayor ya levantada / queda una ardiente codiciosa hoguera, / que de nuestras riquezas ministradas, / sus llamas suben hasta la cuarta esfera. / Allí con triste prisa acelerada / y con mortal y tímida carrera / acuden todos, como a santa ofrenda, / a sustentar sus llamas con su hacienda.

Ya hemos señalado cómo Alberti suprime versos del original, pero en este ejemplo también vemos otra alteración frecuente en la obra albertiana, el reparto de grandes tiradas monologadas en el texto cervantino entre varios protagonistas. También se reparte el diálogo que decía el río Duero en Cervantes, entre éste y sus afluentes, Orvión, Minuesa y Tera; y el largo parlamento del Hambre en Cervantes es repartido entre la Enfermedad y la Guerra.

También hay que señalar la supresión de texto por motivos de economía del movimiento escénico, como señala Gregorio Torres Nebrera, “visualización de la acción, y no narración para su lectura” (158). Como ejemplo veamos cómo Alberti suprime estos versos cervantinos: *Allí la perla del rosado oriente, / y el oro en mil vasijas fabricado, / y el diamante y rubí más excelente, / y la extremada púrpura y brocado, / en medio del rigor fogoso ardiente / de la encendida llama es arrojado: / despojos do pudieran los romanos / henchir los senos y ocupar las manos* (escena II de la jornada tercera). En su lugar, aparece la siguiente acotación escénica:

Pasan numantinos cargados con los objetos y ropas que llevan a la hoguera. Una débil columna de humo, entre ayes y lamentos lejanos, empieza a subir tras las murallas del fondo (final de la jornada segunda). Los signos lingüísticos del texto de Cervantes son sustituidos por signos paraverbales, del ámbito de la representación.

Alberti ha reducido al mínimo los mitos y otras referencias culturales frecuentes en la tragedia de Cervantes, esto obedece al deseo de Alberti de acercar la obra al público. Desde el primer parlamento largo de Cipión, que contiene referencias mitológicas y una buena dosis de retórica, Alberti empieza a suprimir largas tiradas de versos; también suprime las referencias a las divinidades romanas concretas pero mantiene, aunque no sistemáticamente, dos de carácter genérico: los hados y los cielos. A veces elimina la referencia a los hados como en el planto de Morandro por su amigo Leoncio: *No quiso el hado cruel/acabarme en paso tal, /por hacerme a mí más mal/ y hacerte a ti más fiel*. Estos versos han sido suprimidos en Alberti. A veces, la solución que busca para eliminar la referencia al hado parece incluso irónica: *aunque me falte el suelo, el cielo helado*, mientras Cervantes decía *ora me falte el suelo, el cielo, el hado*. Marcelino Jiménez León aduce dos razones para la supresión de Alberti del importante papel que en la obra de Cervantes tienen los hados, la Fortuna y el cielo: “por una parte, en el tiempo de Cervantes eran frecuentes este tipo de reflexiones, pero más de tres siglos después tales indicaciones no casan demasiado bien con el espíritu librepensador y poco amigo de supersticiones del bando republicano; por otra parte, las referencias a un destino establecido de antemano parecen restar importancia a la decisión final del pueblo numantino” (1186).

La supresión más importante que hace Alberti es la de la escena que ocupa casi toda la jornada segunda de la obra cervantina, la de los conjuros y el catastrófico final anunciado por el cadáver que Marquino logra rescatar por unos momentos de la muerte. Alberti, tras el diálogo entre Morandro y Leoncio (principio de la jornada II), encadena la

escena entre Cipión y Jugurta, quedando así reducidas la segunda y tercera jornadas de Cervantes a una sola. Esto conlleva una consecuencia muy importante en la estructura, las cuatro jornadas de la tragedia en su versión original pasan a los tres actos acostumbrados en la época albertiana.

A juicio del ya citado Gregorio Torres Nebrera, Alberti hizo tal radical supresión para prescindir de cualquier tipo de peripecia que alejase el texto de su contenido plenamente militar, heroico. El mismo Alberti nos dice: “En la presente versión mía he dejado tan solo la parte militar, realista, heroica, de la tragedia” (“Numancia” 8), porque a su entender, esa parte de la segunda jornada “borra(n) o diluye(n) los perfiles escuetos, severos, del suceso glorioso” (“Numancia” 8). Alberti se deja llevar en cierta medida por lo que buena parte de la crítica en torno a *La Numancia* ha dicho, refiriéndose a esta escena. El profesor Ynduráin escribe al respecto lo siguiente:

La Numancia no es una obra perfecta, y aún que dista mucho de la perfección, es bastante cierto. La premiosidad del verso relleno de ripio y de frases hechas, la inhábil y elemental trama de la fábula dramática, que apenas tiene tensión y se reduce a cuadros sucesivos, la utilización de las figuras alegóricas, tan frías y acartonadas, lo poco convincente de escenas como el conjuro del cuerpo muerto, en el peligroso filo entre lo sublime y lo ridículo, todas éstas y otras tachas han sido señaladas y no es fácil descargar al autor de tales culpas (17).

Gregorio Torres Nebrera señala otras razones distintas de las referidas a la estructura interna de la pieza cervantina y que tienen mucho que ver con las circunstancias especiales de la representación y receptor, en el mes de diciembre de 1937, en Madrid, la “Capital de la Gloria”, sitiada por las tropas franquistas. Además, la amplia escena suprimida, aparte de su extrañeza y difícil comprensión para un receptor más acostumbrado al aire fácil de la *farsa*, significa, en su función trágica, la inevitable y

determinista destrucción numantina, la victoria del romano Cipión (aunque sin Fama, victoria al fin), del italiano fascista sobre Madrid. La gente se acercaba al teatro para seguir el ejemplo del heroísmo numantino, de la resistencia al hambre y la incertidumbre, para hacer más viable la verdad pronosticada del último verso de la actualización de Alberti: *que España será al fin la tumba del fascismo*. Estos espectadores difícilmente podrían encajar los endecasílabos de Cervantes al acabar la jornada segunda: *...a que acabe, Marquino, de informarte/ del lamentable fin, del mal nefando/ que de Numancia puedo asegurarte;/ la cual acabará a las mismas manos/ de los que son a ella más cercanos*. Además de la supresión de las alusiones mitológicas (Júpiter, Plutón, Ceres, las tres parcas...), Alberti suprime el momento en que los numantinos se comen a algunos romanos presos ya que este elemento obstaculiza la identificación con Madrid de 1937.

Como dijimos al principio de este apartado, Alberti también añadió elementos a la obra cervantina. La escena inicial, en el campamento romano, en torno a dos personajes extraídos tanto de las *Farsas Atelanas* latinas como de los *juegos de escarnio* de nuestro teatro primitivo: Macus y Buce. Esta especie de prólogo quiere justificar la arenga de Cipión, precedida de una parodia de la situación licenciosa del ejército sitiador y que contrasta con el alto grado de responsabilidad de los defensores numantino-madrileños. Macus, disfrazado de mujer embarazada, en medio de un campamento (el de los facciosos sitiadores) en donde se ven “esparcidos... soldados borrachos, prostitutas, músicos, gentes que denotan una vida perezosa, libertina, olvidada de la guerra”, establece un diálogo con Buce. Sirva como ejemplo este fragmento: BUCO: *¿Qué te pasa, mujer, en la barriga?!* MACUS: *¡Ay, ay, ay!!* BUCO: *¿Me dices lo que tienes?!* MACUS: *¡Ay, mejor, ay, será que no lo diga!!* BUCO: *¿Penas?!* MACUS: *¡Ay, ay!!* BUCO: *¿Por culpa de qué penas?*

Buco, con unas enormes tijeras, abre el falso vientre de Macus, aludiendo en sus versos a un conocido pasaje del *Libro de Buen Amor* (“Ensiemplo de quando la tierra bramava” c.98-100).

BUCO: ... *pronto la tierra / se asombrará de monstruo sin segundo / que el alto monte que aquí veis encierra. / Veinte veces dará la vuelta al mundo / Empiezo...*

y una enorme vejiga explota entre el jolgorio de los soldados borrachos. Robert Marrast defiende la importancia estructural de este prólogo dentro de la ordenación de la adaptación cervantina, esta escena “apporte une idée concrète, il montre, il est action” (“Le théâtre” 147).

Esta ejemplificación del ambiente relajado de los soldados, que Cervantes sólo sugiere, aligera la obra permitiendo que el lector-espectador se integre rápidamente, aspecto que contrasta con el tono abrupto con que comienza la tragedia cervantina. Este cuidado por los detalles que puedan acercar la obra al lector será una constante en la adaptación.

La calificación negativa de un enemigo degenerado y perezoso contrasta también con la obra cervantina, sobre la cual Francisco Ruiz Ramón dice:

Desde el principio, Cervantes tiene el acierto de no presentar al antagonista negativamente. Al dotarlo de grandeza, hace más gloriosa la resistencia de los numantinos y mantiene así el alto nivel de la tragedia, cuya grandeza no permite la presencia de elementos mezquinos e innobles. Por otra parte, en la realidad histórica de Cervantes, en plena gloria de España, eran los ejércitos y generales españoles quienes hacían el papel de sitiadores. Los romanos de *La Numancia* no podían ser menos grandes que los españoles de la Europa del siglo XVI (116).

Es evidente que Alberti, en 1937, no quería tomar tanta distancia. Para él, los romanos de *La Numancia* cervantina se han convertido en los fascistas italianos que habían

fijado su campamento a pocos kilómetros de Madrid. Aunque su pintura negativa del enemigo sea políticamente muy comprensible, nos conduce también a dos observaciones; en primer lugar, es obvio que esta pintura pueda llegar a ser muy eficaz en una obra de agitación política, pero es muy rara entre obras que se consideren de alto nivel literario; en segundo lugar, se podría comprobar que los signos personales del adversario -norma ética, norma física, norma intelectual- son totalmente negativos, pero que a diferencia de lo que hemos visto en las obras anteriores, los correspondientes signos sociales no son positivos.

Después de arrojarse desde una torre el joven Viriato, el último numantino, Alberti coloca la siguiente acotación: (...Los soldados romanos, asombrados, tienden su cuerpo sobre un escudo, levantándolo. En medio de un silencio solemne, suena la voz de Cipión). Cuando terminan de hablar Cipión y la Fama, la siguiente acotación dice: (...Los romanos, dejando en tierra el escudo donde reposa el cuerpo de Viriato, atónitos, avergonzados, se cubren el rostro, mientras habla España dirigiéndose a ellos y a la Fama). Marcelino Jiménez León opina que la primera acción de los soldados romanos -llevar el cuerpo en el escudo- que no ha sido ordenada por nadie, implica el reconocimiento del heroísmo y cierta nobleza de carácter, aunque sea en el último momento, como corrobora el matiz de la acotación siguiente: atónitos, avergonzados, aunque es cierto, en palabras de Jiménez León y como ya hemos señalado, que hay “una pintura negativa de la fuerza del enemigo” (1188). Opina que, con estas acotaciones finales, se pretende realzar la magnitud de la crueldad realizada por los romanos, ya que el efecto patético aumenta cuando el culpable toma conciencia de la magnitud de su falta y da muestras de ello, como en el caso que nos ocupa.

Hacia el final del acto primero, cuando aparecen en escena los primeros personajes alegóricos de la pieza: España, río Duero y sus tres afluentes, Alberti, además de los acostumbrados cortes en el texto cervantino repartidos entre el Duero y los ríos Minuesa,

Orvión y Tera, se aparta del esquema histórico trazado en el texto original, con la premonición del abatimiento romano y la sucesiva venida de visigodos hasta el *segundo Filipo sin segundo*, aludiendo aquí Cervantes a la anexión de Portugal a la corona de España realizada en 1580 por Felipe II, con la unión peninsular, como sumo logro, en apretado friso histórico, para sustituir –en un salto en el tiempo, salto exigido una vez más por las circunstancias de puesta en escena- los endecasílabos de Cervantes por otros de nueva planta que presagian la guerra civil y la venida de tropas aliadas fascistas italianas para quienes *...su sepultura más preclara se la reservará Guadalajara*. Esta circunstancia aludida actualiza la obra de Alberti, la batalla de Guadalajara fue un punto clave de la guerra para los republicanos, ya que se trató de la primera derrota de las fuerzas italianas implicadas en el conflicto.

El enlace del heroísmo de numantinos y madrileños por encima del tiempo, vuelve a ponerse de relieve en esta segunda mitad de la octava que finaliza la profecía del río Duero: *Te sirva de consuelo en la pesada/ ocasión por quien tantos sinsabores/ sufres, el contemplar aquí presentes/ tus nuevos herederos más valientes.* (Final de la primera jornada).

El último añadido, con la misma finalidad que el anterior, ocurre al final de la tercera jornada de la obra albertiana. Alberti se inventa una nueva escena, conserva la entrada de la Fama como hizo Cervantes, y a partir del verso *hijos de tales herederos* se aleja de su modelo y, lejos de resignarse a un final sin esperanza, prolonga la intervención de estas figuras alegóricas para lanzar una vez más el desesperado presagio de resistencia y victoria. Vuelve, por tanto a buscar el paralelismo con la ocasión que le ha tocado vivir. La Fama pide más entrega y deseo de la derrota del Fascio: *¡Otra vez!! Despertad, porque han llegado/ los mismos invasores del pasado/ Mas como soy la Fama, pueblo hispano,/ yo prometo grabarte en mi memoria,/ si el fascismo alemán e italiano/ hallan en tus pies la tumba de su historia./ Esta página en blanco, España mía,/ tan sólo espera el alba de ese día.*

La figura de España vuelve a salir a escena -esto ya no está en la tragedia renacentista- para fundir el ayer numantino con el hoy madrileño: *por entre los soldados, erguida, recta, avanza ESPAÑA, en traje de campesina de hoy, llevando en una mano la hoz y en la otra una espiga y esta fuerte España campesina promete encaminarse hacia la meta que la Fama le ha presagiado, y deseosa de ser algún día libre de la mar y los obreros escribe en el Libro de la Fama, hacia el futuro, esta inicial clara, certera: una D, la D de derrota. Si el ayer numantino acabó en muerte, este hoy del Madrid, sitiado y bombardeado, debe tomar ejemplo y concluir en victoria.*

El diálogo entre Fama y España imponía al público el mensaje de esperanza que estaba encerrado en la resistencia ejemplar de los numantinos. Alberti establece paralelismos explícitos entre la tragedia de Cervantes y el momento presente: *¡Otra vez! Despertad, porque han llegado/ los mismos invasores del pasado.* La respuesta de España es claramente optimista: *mi furiosa, mi lícita pisada/ hacia ti se encamina/ por llanuras y montes hoy guerreros.* Como dice Hermans: “Alberti tenía, en 1937, plena confianza en un desenlace positivo de la guerra” (180). Estos signos de esperanza están en toda la obra. Frente al trágico final de Cervantes en la segunda jornada, con la madre y el hijo encaminándose hacia la hoguera donde morirán, Alberti –estableciendo un claro diálogo en el tiempo con Cervantes- termina así: *Los hijos de esa roja hoguera/ darán a España lo que España espera.*

Otras adiciones de Alberti son las referidas a la valentía hispana: *“su fiereza y arrojo populares/ bien pueden al contrario dar pesares”*. La última frase de la obra de Alberti parece quedar fuera de lugar: *“Fin de la tragedia”*. Marcelino Jiménez León opina que es una muestra de la voluntad de fidelidad de Alberti al texto cervantino.

3.4. Lenguaje

En muchas ocasiones veremos que la voz del autor parece dirigirse directamente a los madrileños asediados. Alberti moderniza la sintaxis y el vocabulario y sustituye ciertas palabras hoy ya arcaicas con el fin de que la comprensión del público sea más rápida y no surjan problemas de percepción. Al lado del justificado cambio de *italianos* por *romanos* (*guerra de curso tan extraño y larga / que tantos italianos ha costado /*, dice Cipión en su primera intervención en escena). Otros cambios son *pronto* por *presto* en Cervantes; el verso original, *con Venus y con Baco entretenidos*, de la arenga del caudillo romano se cambia por *con el amor y el vino entretenidos*. Como vemos, utiliza terminología mucho más cercana al espectador; en la obra cervantina hay términos militares como *dicurión*, que resultaría extraño, y Alberti cambia por el equivalente *capitán*. Siguiendo con el procedimiento análogo a lo de *Venus/amor-Baco/vino*, Alberti retoca lo que Cervantes había escrito: *el saber que a Proteo ha dado el cielo* por *el saber que a los dioses les dio el cielo*. Otra modernización estilística es la sustitución de *tanto me aprieta, me fatiga y carga* por *tanto me angustia el corazón y amarga*. Algunos versos de la obra cervantina que demuestran conocimientos mitológicos no aparecen en la obra de Alberti: *la blanda Venus con el duro Marte, la cipria diosa*.

Al final del discurso del *inclito general* Cipión, su hermano Fabio les dice a los soldados: *Vosotros levantad las diestras manos / en señas que aprobáis el voto mío*, y Alberti añade una acotación significativa que actualiza visualmente las palabras del general romano, (*Los soldados saludan a la romana, extendiendo el brazo*). Cuando, después de este signo, dos embajadores numantinos llegan a negociar una posible paz con los romanos, es significativo que ellos no le digan *inclito general* a Cipión, sino simplemente *señor*. Está claro que el público madrileño veía tras Cipión otro general, tratarle de *inclito* hubiera sido demasiado para los defensores de Madrid. En la misma dirección se mueven las palabras del segundo embajador: *y antes que pises de Numancia el suelo, / sabrás donde se extiende la*

indignada/ furia de aquel que, siéndote enemigo, / quiere tenerte sólo por amigo. En la versión de Cervantes, el último verso dice: *quiere ser tu vasallo y fiel amigo*; evidentemente, vasallaje o verdadera amistad distaban mucho de lo que los republicanos deseaban del enemigo.

Cuando Corabino se dirige con un banderín blanco al campamento romano para negociar una solución, Cipión llama *bestias* a los numantinos y los compara con una *fiera que en la jaula está encerrada*, tales calificaciones faltan por completo en Alberti. En el mismo sentido, Cervantes había hablado de *rebeldes bárbaros hispanos*, mientras que Alberti elude el uso de esta terminología; pero cuando los romanos rechazan la propuesta de paz, Corabino se dirige a ellos con insultos que serán copiados casi al pie de la letra por Alberti; solo al final del discurso, Alberti introduce un cambio: el Corabino cervantino decía: *¿Qué gloria alcanzaréis en darnos muerte/ teniéndonos atados de esta suerte?*, frente a Corabino albertiano, que pronuncia estas palabras premonitorias: *Si a Numancia no asiste ya otra suerte/ sus hijos de mañana os darán muerte*. Aquí está hablando la conciencia patriótica, los *hijos de mañana* son los madrileños de hoy, Alberti vuelve a subrayar la combatividad de los republicanos. También Teógenes habla de la venganza *en un futuro*, mientras que en el *original* de Cervantes, Teógenes ya se ha resignado a su inevitable destino.

Alberti consigue un lenguaje y un verso que permiten una comunicación más directa y ágil con el espectador de la primera mitad del siglo XX. Las modificaciones buscaban, a su vez, actualizar el drama desde el punto de vista de los hechos políticos del momento.

3.5. Tema

También en el tema vemos una modernización y actualización, desaparecen las alusiones particulares a los contemporáneos de Cervantes. Alberti actualiza de manera muy clara las predicciones sobre el futuro de España del Río Duero. Es obvio que dichas profecías, desde la perspectiva del lector-espectador, son profecías del pasado, pero al

mismo tiempo apuntan hacia el presente de los madrileños. Mientras que Cervantes aludía al “futuro” papel de Atila, el Duque de Alba, Felipe II, etc., Alberti predice la actualidad de la guerra civil. Marcelino Jiménez León dice lo siguiente al respecto: “Alberti coloca las referencias a la batalla de Guadalajara (en la que las tropas republicanas vencieron a los fascistas italianos, como el adaptador indicó en el prólogo a la edición de 1937) allí donde Cervantes hablaba de los godos y de Felipe II” (1186). Veamos lo que dice Río Duero: *Adivino, querida España, el día/ en que, pasados muchos siglos, lleguen/ cómplices del terror y la agonía,/ los malos españoles que te entreguen/ a otro romano de ambición sombría,/ haciendo que tus hijos se subleven./ A tus obreros, madre, y campesinos/ de soldados verás por los caminos (...)/ y al Jarama verás y al Manzanares (...)/ ser tumbas de millares de italianos./ Pero su sepultura más preclara/ se la reserva Guadalajara.*

3.6. Personajes

El recurso del héroe colectivo ya había sido utilizado por Alberti en otras de sus obras. Este procedimiento se inspira en la situación política del momento, en la cual se estimaba forzosa la unión y el sacrificio del pueblo, que es el que poco a poco se va convirtiendo en el héroe colectivo; a él, en teoría, le corresponde todo el poder. Las mujeres numantinas, con sus hijos en brazos, se muestran igual de valientes que los varones, en lugar de perder la libertad prefieren ofrecer sus vidas. Entre ellas está la doncella Lira, que se encontrará con Morandro en la siguiente secuencia, el cual le cuenta su propósito de saltar el muro para buscar comida para ella, su amigo Leoncio le acompañará en el arriesgado proyecto. Mientras tanto, los otros numantinos están llevando a la hoguera que han encendido en la plaza todo tipo de objetos de valor. Alberti añade aquí una breve escena, probablemente para destacar lo simbólico de este sacrificio común. Corabino y Teógenes dialogan emocionados ante la unión colectiva:

TEÓGENES: *¿No sientes, Corabino, la hermosura/ de este pueblo, camino de la muerte?/*

CORABINO: *Siento entre tanta y tanta desventura/ nacerme una alegría sana y fuerte,/ que será aurora clara, luz futura. (...)/ Los hijos de esa roja hoguera/ darán a España lo que España espera.*

En este fragmento, los habituales signos negativos de la muerte se convierten en positivos gracias al uso de expresiones como *luz futura*, *aurora clara* e *hijos de esa roja hoguera*. En esta escena, además, los espectadores son obligados a tomar distancia de los hechos; lo ocurrido en Numancia es un gran ejemplo de unidad y valentía, pero es algo que pertenece al pasado. Los madrileños de 1937 son los *hijos* de los numantinos, el suicidio colectivo de éstos es un símbolo de heroísmo, y no un ejemplo que debía ser seguido por la población madrileña.

El actor Cipión denota, al mismo tiempo, al general romano Cipión y a uno de los generales nacionales -Hub. Hermans sugiere que podría ser Franco- quien ahora, ayudado por los descendientes de aquellos romanos, está cercando Madrid. Aunque sus signos visuales -vestidos negros, flechas, hacha y calavera- derivan del fascismo italiano, sus signos verbales aludirán a menudo a un general español de la época.

Como resultado de la reducción del texto original, también se reduce el número de personajes en favor de una mayor economía de montaje escénico. En la lista inicial de *La Numancia* de 1584 figuran sesenta y tres personajes. En *La Numancia* de 1937 éstos se reducen a treinta y nueve, dos de ellos, Buco y Macus, incorporados por Alberti. Consigue esta reducción suprimiendo personajes prescindibles en el diálogo, como el romano Gayo Mario, y reduciendo a tres numantinos los cuatro de Cervantes y a dos mujeres numantinas en vez de tres; otras veces una misma figura hace dos papeles que eran distintos en el texto original. También debemos tener en cuenta que al suprimir gran parte de la jornada segunda quedan fuera los siguientes personajes cervantinos: dos sacerdotes numantinos, un paje numantino, seis pajes más, un hombre numantino, un demonio y un muerto.

Llama la atención en la versión albertiana la ausencia del hechicero Marquino, que desempeñaba el papel religioso de resignarse ante la voluntad de los dioses. En la obra de Alberti los numantinos/madrileños no quieren resignarse ni hacer sacrificios para ganarse el favor de Júpiter; cosa que también veremos en la escena siguiente, en la cual el soldado Morandro le habla a su compañero Leoncio de su amor por Lira, amor amenazado por el cerco romano; mientras que en la de Cervantes esta escena terminaba con el sacrificio, en la de Alberti se sustituye el fragmento por el siguiente diálogo: MORANDRO: *Leoncio, serás testigo de mi boda.../ LEONCIO: ¿Con la muerte?/ MORANDRO: Más bella será mi suerte, Leoncio.../ LEONCIO: ¡Salud, amigo!*

Estas palabras demuestran que Alberti ha querido mantener la esperanza de un futuro mejor; o más concretamente, la confianza en la lucha del pueblo madrileño; darle un papel importante en todo ello a un sacrificio no casaría muy bien con el ambiente anticlerical de la República, de ahí que Alberti suprima el largo fragmento en el que los sacerdotes numantinos y el hechicero parecían aceptar los malos augurios dictados por los dioses.

Torres Nebrera opina que Alberti comete, o más bien arrastra, un error en el que otros habían caído, llamar al joven numantino -último superviviente- Viriato, en lugar de Bariato, como realmente escribe Cervantes y aceptan los modernos editores del texto cervantino. Este error estuvo influido indudablemente por la homonimia con el héroe independentista por antonomasia y dio expresividad funcional al personaje.

Desde el principio, Alberti utiliza un signo icónico visual nuevo: Cipión, el general romano, aparece en escena *de negro, mussoliniano, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho*. Este signo icónico llega al receptor y altera en él la posible identificación monosémica con la Numancia histórica que éste podría haber imaginado. El cónsul cervantino se sigue llamando de la misma manera, pero el escritor

ha intercalado un nuevo plano. El significante, Cipión, no es unívoco; el representante encarna dos personajes, significa dos significados: el Cipión romano que cercó a Numancia y el general enemigo que está intentando conquistar Madrid. La misma ambigüedad provoca Alberti cuando habla de la guerra *que tantos italianos ha costado*, frente a *y que tantos romanos ha costado*. Es el mismo Cipión quien habla, pero el significado de los parlamentos cambia radicalmente. Además se recogen otros gestos o elementos fascistas que pueden escudarse bajo el equívoco de que antes fueron gestos romanos, como suceden en esta acotación, inexistente en la obra de Cervantes: *los soldados saludan a la romana, extendiendo el brazo*. Las acotaciones de Alberti son mucho más extensas y precisas, las similitudes entre romanos y fascistas ya habían sido puestas de manifiesto antes de representarse la versión de Alberti; así, Max Aub escribe: “Nadie desdeciría las palabras de Cipión en boca de Mussolini, como nadie hallaría diferencia entre las palabras de los numantinos y las de los defensores de Madrid...” (“Actualidad” 68).

Alberti oscila continuamente en la identificación del referente Numancia/Madrid. Si en la jornada primera de la obra cervantina se indica la entrada en escena de *dos numantinos embajadores*, su adaptación ofrece la misma fórmula, pero en una segunda versión de Alberti que trataremos más adelante se modifica la icónica de manera considerable: *Recibidos por Fabio, entran –ancianos de largas barbas y sayales blancos, cubierta la cabeza por una piel de lobo- los embajadores de Numancia*. La distancia del hecho bélico permite al autor identificar a los numantinos con el referente histórico, pero marcando al mismo tiempo en ellos una función simbólica que permite unirlos a la sabiduría tradicional – barbas y sayales blancos- de todos los pueblos. Alberti ha ampliado la semántica de la obra y ha lanzado su significado hacia metas más vastas que las que se fijó en 1937, en la cercanía del acontecimiento detonador. En opinión de Alfredo Hermenegildo:

La generalización y universalización del numantino podría ser el verdadero referente de estos dos embajadores albertiano-cervantinos. El texto de Cervantes, ya de por sí ambiguo y contradictorio, se alza como sistema polisémico en manos de Alberti cuando queda inmerso en la serie de connotaciones derivadas de la situación bélica (en la primera adaptación de Alberti), de la España del exilio (segunda adaptación de Alberti), de la ideología albertiana (“El Parapeto” 63).

La caracterización que hace Alberti de España está dentro de un campo simbólico evidente, aparece *en traje de campesina de hoy, llevando en una mano la hoz y en la otra una espiga*. La hoz y la espiga expresan la muerte de algo y la esperanza del nacimiento de algo nuevo. Marcelino Jiménez León señala un ejemplo de la frecuencia con que se utilizaban símbolos como la hoz o el trigo, en el número de *Hora de España* correspondiente al mes de mayo de 1937, donde aparecía el artículo citado de Max Aub, la viñeta de Ramón Gaya que abre y cierra la publicación tiene en primer plano una hoz, un trozo de pan, un porrón, algo de fruta y una horca.

4. La Numancia de 1943: el otro final

No podemos olvidarnos de que hay otro Alberti, el dramaturgo que se acerca al problema de la guerra civil cuando esta ha terminado y cuando el exilio se ha alzado como una realidad dolorosa. Esta nueva edición de *La Numancia* albertiana vio la luz en Buenos Aires en 1943. Entre ambas versiones hay diferencias significativas. Pertenecen a momentos históricos distintos y si una estaba destinada a ser representada ante los milicianos, como arenga al servicio de la resistencia y de la lucha, la otra estaría más teñida por los tonos sombríos de la causa perdida y por una esperanza de victoria histórica más lejana e incierta.

La Numancia de 1943 supone un escritor y un emisor más serenos y un receptor menos comprometido emocionalmente en la acción referencial, la guerra civil. Los signos

de la comunicación dramática de 1937 o de 1943 suponen una modificación de texto cervantino en función de la mayor o menor carga cervantina que la cercanía o el progresivo alejamiento de la guerra va produciendo en el emisor y el receptor. Aunque no es mi intención analizar esta versión de 1943, recogeré las variantes más significativas mediante los estudios ya citados de Hermans y Torres Nebrera. Por ejemplo, en la escena inicial entre Buco y Macus –que era innovación total de Alberti– se unen los personajes elegidos de la lista de Aristófanes, Lisístrata y Cleonice. Según las circunstancias antes comentadas de la nueva adaptación, no tendrán cabida ciertos pasajes de la obra de 1937, por ejemplo la profecía final o el cambio de *romanos* por *italianos* o *fascistas*, fuera de lugar después de la victoria franquista. Se mantiene, no obstante la modernización de la sintaxis y de algunos vocablos y la supresión de la amplia escena del conjuro en la jornada segunda.

Las acotaciones, en general, son mucho más detallistas, en un último esfuerzo por dar mayor vivacidad a la representación. Va subrayando las articulaciones que relacionan las escenas entre ellas, prueba de este mayor cuidado en la preparación de la puesta en escena puede ser la acotación de la escena inicial, donde Alberti se preocupa en señalar desde la partitura concreta de la ilustración musical hasta los más mínimos, pero significativos detalles: *Telón levantado. La escena, en la oscuridad. El teatro, aún a media luz, y la orquesta inicia la obertura de <Coriolano>, de Beethoven, fragmento que durará de seis a siete minutos. Tras los primeros compases, la luz de la sala se apaga del todo y un reflector ilumina progresivamente la estatua y el pináculo de Cipión. Mientras suena la música, pero poco a poco, van entrando en escena los soldados romanos, titubeantes algunos de ellos, y las cortesanas que se reparten por todo el campamento, a medida que éste se va iluminando cada vez más hasta que se haga bien visible al decorado que servirá para las tres jornadas: a un lado la estatua de Cipión. Al fondo, la campiña ibérica, amarilla, extendida en perspectiva y con los dibujos de unos toros de piedra (como los de Guisando). Paisaje frío bajo un cielo de plomo. Es de día. Finalizada la obertura, se comienza*

a oír una música más alegre, interrumpida inmediatamente por los gestos de los mismos populares Macus y Buco (25).

Max Aub, que en 1966 en su exilio mexicano publica una edición de *La Numancia*, se acuerda de cómo los actores, en noviembre de 1937, están ensayando *La Numancia* albertiana y de cómo la directora María Teresa León corrige a la actriz que ha de decir la cláusula con la que se presenta España: *Alto, sereno y espacioso cielo (...)/ favoréceme en hora tan extraña,/ que soy la sola y desdichada España./ ¿Será posible que continuo sea/ esclava de naciones extranjeras (...)?*

Un análisis superficial del fragmento nos demuestra que Aub aquí no está citando –en contra de lo pretendido– de la versión de 1937, sino de la de 1943. Pero lo más interesante es señalar, a través de esta cita, que la versión de 1943 está más cercana al original cervantino que la versión anterior. He aquí el mismo fragmento en la versión de 1943: *Alto, sereno y espacioso cielo (...)/ favoréceme en ansia tan tamaña, / que soy la sola y oprimida España./ ¿Será posible que de antiguo sea/ esclava de naciones extranjeras (...)?*

Llama la atención el papel activo que tiene España en la versión de 1937, frente al papel de “víctima del destino” que tiene en la de 1943. Mientras Cervantes, confiando en la futura fama numantina, parece aceptar ciegamente la fuerza del destino, Alberti tenía, en 1937, plena confianza en un desenlace positivo como ya hemos señalado en apartados anteriores. España pide ayuda al Río Duero, y a tres de sus afluentes, pero los cuatro ríos no pueden sino predecir un futuro mejor.

Diecinueve años después de la primera adaptación de *La Numancia*, sin la presión ni la urgencia de entonces, Alberti ensayaría la identificación en el tiempo que *La Numancia* pretende. Esta nueva Numancia fue, por tanto, más fiel a la obra de Cervantes y más fiel a la realidad.

5. Conclusiones

El hipotexto cervantino es utilizado por Alberti en clave de homenaje y con el propósito de insuflar ánimo a los españoles que resistían en Madrid durante la guerra civil española. Alberti no pretende ser fiel al texto de Cervantes, sino que lo actualiza para llegar mejor al público de la primera mitad del siglo XX, es por eso que, en esta primera versión albertiana de 1937, el autor elimina cualquier elemento que obstaculice la identificación de Numancia con Madrid de 1937 y aleje el mensaje del espectador. De ahí que la sintaxis y el vocabulario hayan sido modernizados para que la comunicación sea más directa y ágil. El tema también ha sido actualizado desde el punto de vista de los hechos políticos del momento, así como la extensión, mucho más breve y más cercana a la representación, recortando las partes excesivamente literarias y reduciendo casi a la mitad el número de personajes. También elimina referencias mitológicas y reduce considerablemente el papel de los hados o el destino; es de suponer que un destino preestablecido casa poco con las ideas librepensadoras del bando republicano y, además, resta importancia al acto heroico del pueblo numantino. Todo ello tiene el propósito de acercar la obra al público, dotándola de más realismo. Es la parte militar y heroica la que más le interesa a Alberti.

El autor, como vemos, aprovecha el heroísmo que desprende el hipotexto cervantino para establecer un paralelismo con la resistencia de Madrid frente a las tropas de Franco, adaptando la iconografía a la situación. Buscando siempre el paralelismo con la situación política del momento, Alberti agrupa jornadas, añade escenas, presenta a un antagonista mucho menos glorioso y noble y sustituye los elementos trágicos por estímulos positivos. El suicidio colectivo, por ejemplo, es una muestra de valor y heroísmo, pero es algo que pertenece al pasado y no un ejemplo para el pueblo madrileño. Si Numancia acabó en tragedia, Madrid debe terminar en victoria con un desenlace positivo de la guerra.

Este es el mensaje esperanzador que Alberti transmite para encender el ánimo de los madrileños.

Podemos concluir diciendo que Alberti ha adaptado la obra de Cervantes a su época creando una nueva obra que se hace más trascendente y más rica semánticamente al ponerse en diálogo con la obra cervantina. El contexto histórico le da otro sentido, Alberti hace hablar al hipotexto cervantino desde otra perspectiva diferente; ambas obras dramatizan la muerte de Numancia, de dos Numancias concebidas a imagen de la España cercada por Franco, de la España exiliada, de todas las “Españas” asediadas desde dentro o desde fuera.

Bibliografía

Alberti, Rafael. “Cervantes nos pertenece. Comentario a la Numancia”. *España Democrática*, Montevideo, 16 de octubre, 1947.

- - - *Numancia. Tragedia. Adaptación y versión actualizada de La destrucción de Numancia, de Miguel de Cervantes. Estrenada en Madrid, 1937*, Madrid: Turner, 1975.

Aub, Max. “Actualidad de Cervantes”. *Hora de España*, IX, Valencia, 1937, pp. 26-37.

- - - “La Numancia de Cervantes”, *Anthropos*, 16, 1989, pp. 26-30.

Bajtín, Mijail. *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981.

Cervantes, Miguel de. *Numancia*. Versión modernizada de Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1943.

- - - *La Numancia*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.

- González Briz, María de los Ángeles. “*La Numancia* de Rafael Alberti y María Teresa León ¿palimpsesto o copia?”. *Anuario de Estudios Cervantinos III*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, pp. 83-92.
- Hermans, Hub. *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Hermenegildo, Alfredo. *La Numancia de Cervantes*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- - - “El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil”. *Anthropos*, 148, 1993, pp.61-64.
- Jiménez León, Marcelino. “Rafael Alberti y *La Numancia* de Cervantes”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1/8 de octubre de 2000, Tomo II, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 1177-1200.
- Kristeva, Julia. “Problèmes de la structuration du texte”. *Théorie d’ensemble*, París: Senil, 1968, pp. 297-316.
- - - *Semiótica 1*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Marrast, Robert. *La Numancia, de Miguel de Cervantes*, Madrid: Cátedra, 1984.
- - - “Le théâtre de la guerre civile”. *Rafael Alberti: El poeta en Toulouse*, Université de Toulouse-Le Mirail: Service des Publications, 1984, pp. 139-154.
- Mateos Miera, Eladio. “La Numancia”. *Obras completas de Rafael Alberti, Teatro I*, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- Pérez Firmat, Gustavo. “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”. *Romanic Review*, 69, 1978, pp. 1-14.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, tomo I, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Torres Nebrera, Gregorio. *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.

Ynduráin, Francisco. “Prólogo” a la edición del *Teatro* de Cervantes, Madrid: B.A.E., 1962.

About the author

Lucía Cabrera Romero es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba (España), máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera por la Universidad de Salamanca y máster en Educación por la Universidad de Sevilla. Actualmente imparte clases en la Universidad de Córdoba y también ha impartido clases de lengua y cultura española en Mount Holyoke College (Massachusetts, Estados Unidos), Bellarmine University (Kentucky, Estados Unidos) y Aston University (Birmingham, Reino Unido). Sus estudios se centran en la Didáctica de la Lengua y la Literatura.