

DE «LA NUMANCIA» DE CERVANTES A LA «NUMANCIA» DE ALBERTI

por Francisco MUNDI PEDRET

La destrucción de Numancia, o El cerco de Numancia, o simplemente La Numancia ⁽¹⁾, es una tragedia en verso, con cuatro jornadas, compuesta en Madrid entre 1581 y 1583, e impresa en 1784. Trata de la toma de la ciudad celtíbera por Escipión Emiliano en el año 133 antes de Cristo. La fuente inmediata de Cervantes es la descripción hecha en la continuación de la Crónica de Ocampo, publicada entonces por el historiador Ambrosio de Morales. Se ha afirmado, sin argumentos suficientes, que esta tragedia de Cervantes fue representada en Zaragoza durante los días de su cerco por las tropas de Napoleón.

Contra la ciudad rebelde, el Senado envía a Escipión que, llegado junto con su hermano Quinto Fabio, con Cayo Mario y Yugurta, se prepara para sitiirla. Reprocha la debilidad de los soldados y rechaza una embajada de los numantinos que va a tratar con el General una rendición honrosa. A los numantinos, agotados por el hambre, se les ocurre confiar la decisión de la guerra a un singular combate entre el campeón numantino y un campeón romano. Los sacerdotes numantinos obtienen augurios desfavorables y el hechicero Marquino resucita a un joven, que también predice la ruina de la ciudad. Los numantinos deciden salir contra el enemigo, pero los retienen las mujeres. Entonces queman todos sus bienes y los hombres matan a sus mujeres y a sus hijos, y luego se suicidan. Cuando Escipión entra en la ciudad, encuentra un pueblo de muertos. El único superviviente, el muchacho Viriato, para no caer vivo en manos romanas y no servir de triunfo al caudillo, se precipita desde lo alto de una torre.

El drama es, indudablemente, la mejor obra teatral de Cervantes, y en el período de los entusiasmos románticos pudo reclamar, por parte de muchos críticos, el parangón con las mejores obras maestras del teatro antiguo y contemporáneo. En *La Numancia* el elemento coral es el que está más acentuado y ningún personaje toma relieve por sí solo; las patéticas figuras de los héroes y de las madres tienen el mismo carácter sumario de las alegorías de España, del Duero, de la Guerra, del Hambre..., etc. Sin embargo, la tragedia espectacular e impetuosa tiene una belleza que no dejó de influir en el teatro contemporáneo. ⁽²⁾

R. Alberti hizo una «adaptación y versión actualizada»⁽³⁾, amoldándola a las circunstancias de la última guerra civil española. Realiza algunas modificaciones importantes y las cuatro jornadas cervantinas quedan reducidas a tres. El ejemplo heroico que dan los numantinos en la obra, es aprovechado para mostrar al pueblo madrileño que debía resistir para llegar a vencer. Se debe tener en cuenta la similitud de la ciudad de Numancia, y la de Madrid asediada desde noviembre de 1936, hasta el 29 de marzo de 1939 al final de la guerra.⁽⁴⁾

La primera escena, original de Alberti y en metro corto, entre Macus y Buco, personajes cómicos del teatro popular latino, burlándose de la soldadesca romana, supone una apertura atrayente para el espectador, puesto que es un suceso cómico y a la vez burlesco, es decir, satírico contra el invasor. Este prólogo queda justificado por preceder a la arenga del Escipión a sus tropas, con la que destruye la degradación a que había llegado el ejército romano. Desde entonces los asediados tendrán enfrente a un verdadero estratega, y tendrán que vérselas con él.

Constituye una innovación de Alberti la acotación que precede a la primera aparición de Cipión:

(De negro, mussoliniano, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho.)

Esta descripción muestra la intención de establecer un paralelismo entre Cipión y el fascismo italiano; hasta podría decirse que intenta sugerir la identificación con el mismo Mussolini, situándose así en el momento histórico de 1937. Además, hay que subrayar que Alberti continúa el proceso de ridiculización de los romanos, al presentarnos un personaje extravagante en su indumentaria, personaje que incluso conlleva la muerte, por la calavera en el casco y el color negro de sus ropas. Más avanzada la primera jornada, aparece otra acotación, que no está en Cervantes, alusiva al fascismo:

(Los soldados saludan a la romana, extendiendo el brazo.)

Al final de esta jornada o acto, en el diálogo entre España y el Duero, quedan suprimidos varios fragmentos, para introducir otro con claro matiz político, en que la predicción se limita a una exposición de los hechos inmediatos anteriores:

- 1 Adivino, querida España, el día
- 2 en que, pasados muchos siglos, lleguen
- 3 cómplices del terror y la agonía,
- 4 los cuatro generales que te entreguen

- 5 a otro romano de ambición sombría,
6 haciendo que tus hijos se subleven.
7 A tus obreros, madre y campesinos
8 de soldados, verás por los caminos.
9 Verás también los jefes populares
10 surgir de tus rincones más humanos
11 y al Jarama verás y al Manzanares
12 convertir montes los que fueron llanos,
13 y sus mínimas aguas ejemplares
14 ser tumbas de millares de italianos.
15 Pero su sepultura más preclara
16 se la reservará Guadalajara.
17 ¡Qué rabia y qué temor, España amada,
18 te tendrán los fascismos invasores
19 cuando vean brillar tu aguda espada
20 entre los estandartes vencedores. (sic)

En los versos –que hemos numerado– del 1 al 6, se expone el inicio de la guerra civil con la sublevación de un grupo de generales, que se someten a Mussolini, lo cual es la causa de la inmediata revolución popular: obreros, campesinos, jefes populares (vv. 7-10). En los vv. 11 al 16 hace una enumeración de las derrotas sufridas en el ejército rebelde. La del Jarama tuvo lugar en febrero de 1937, en la cual los llamados nacionales fracasaron en su intento de aislar por completo la capital española; la de Guadalajara se desarrolló al mes siguiente, con la derrota de los sublevados y de todo un ejército italiano. En los vv. del 17 al 20, Alberti adelanta una futura victoria del bando republicano.

En el comienzo del segundo acto, la adaptación ha debido prescindir de la conversación que mantenía el Numantino III:

Esta insufrible hambre macilenta,
que tanto nos persigue y nos rodea,
hace que en vuestro parecer consienta,
puesto que temerario y duro sea.
Muriendo, excusar hemos tanta afrenta;
y quien morir de hambre no desea,
arrójese conmigo al foso y haga
camino a su remedio con la daga.

También elimina Alberti un fragmento del parlamento del Numantino IV, en el que se hace alusión a un sacrificio de los dioses, que implica una religiosidad no permitida por una ideología izquierdista:

También será acertado que Marquino,
pues es un agorero tan famoso,

mire qué estrella o qué planeta o signo
nos amenaza a muerte o fin honroso,
o si puede hallar algún camino
que nos pueda mostrar si del dudoso
cerco cruel do estamos oprimidos
saldremos vencedores o vencidos.
También primero encargo que se haga
a Júpiter solemne sacrificio,
de quien podremos esperar la paga
harto mayor que nuestro beneficio.
Cúrese luego la profunda llaga
del arraigado acostumbrado vicio:
quizá con esto mudará de intento
el hado esquivo y nos dará contento.

Alberti suprime asimismo todas aquellas escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado, que a su entender borran o diluyen los perfiles del suceso glorioso, como es el caso de:

que para tener propicio
al gran Júpiter tonante,
hoy Numancia en este instante
le quiere hacer sacrificio.
Ya el pueblo viene y se muestra
con las víctimas e incienso.
¡Oh Júpiter, padre inmenso,
mira la miseria nuestra!

Al final de su segundo acto, el adaptador sustituye el diálogo entre el Numantino I y el Numantino II (del final de la tercera jornada de Cervantes), por uno entre Teógenes y Corabino, que termina con la siguiente frase:

Los hijos de esa roja hoguera
darán a España lo que España espera.

Estas palabras adquieren un matiz de arenga, para que los republicanos lo den todo por la patria y la victoria.

En la obra de Alberti se observa una contradicción que no aparece en la de Cervantes: Mientras que en la página 67 de *Numancia*, Lira dice:

Mi hermano ayer expiró
por el hambre fatigado,
y mi madre ya acabado,
porque el hambre la acabó.

posteriormente, en la página 88, 3.^a jornada, su Hermano expone:

Lira, hermana, ya expiró
mi padre y mi madre está
en términos que ya, ya
morirá, cual muero yo.

Observamos que, en la adaptación, la madre de Lira muere dos veces. Alberti invirtió en el segundo caso los términos «padre» y «madre», y al igual que en Cervantes debe ser el padre quien muere en la segunda ocasión.

Más adelante, en el episodio alegórico en el cual toma la palabra la Guerra, la intervención de ésta en la obra actualizada, jornada 3.^a, finaliza con las palabras:

su fiereza y arrojo populares
bien pueden al contrario dar pesares.

significando que el valor del pueblo puede vencer al enemigo.

Al final del tercer y último acto de *Numancia* de Alberti —que es el más fiel al de Cervantes— se conserva la alegoría de la Fama, pero muy actualizada, con ejemplos de la España en guerra y Madrid sitiado, como son:

¡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
halla en tus pies la tumba de su historia.

Después de la intervención de la Fama, habla la España popular:

que soy la fuerte España campesina,
la libre de la mar y los obreros.

España, en esta alegoría final y singular, manifiesta su voluntad de inscribirse en el libro de la Fama, como vencedora del fascismo, escribiendo en sus páginas abiertas la primera letra de la palabra «Derrotado», y en el último verso de la obra vuelve el famoso eslogan republicano:

que España será al fin la tumba del fascismo.

También se diferencia la actualización en el número de personajes. Mientras Cervantes precisa la intervención de 64, más los comparsas, Alber-

ti los reduce a 36, más los comparsas soldados, prostitutas y músicos.

Alberti simplifica y actualiza el vocabulario y la sintaxis, eliminando arcaísmos y frases hechas y sustituyéndolas por palabras o giros sencillos, con el fin de que la comprensión del público sea más rápida. Algunos ejemplos del cambio de vocabulario son:

CERVANTES
nuevo trato
presto
España oprimida
sepultada
oprimidos
sangre
muertos

ALBERTI
cordura
pronto
España desdichada
desventura
vencidos
hambrientos
enfermos

Podemos asimismo apreciar cambios léxicos, al quedar sustituida en numerosas ocasiones la palabra «romanos» por «italianos», o incluso «fascistas». Matizando un poco más, podríamos decir que incluso Alberti utiliza el término «romanos» juega con un doble sentido, debido a que quiere establecer un paralelismo entre Numancia (Madrid), capital de la libertad, y Roma, capital del fascismo.

Alberti elimina también todas las alusiones a dioses y hechos religiosos, divinos o mágicos. Sustituye «Júpiter» por «dioses» —páginas 49 y 66— excepto en la página 100, en la que lo deja inalterado, y «Proteo» por «dioses» en la 40.

No se trata de que el actualizador establezca un paralelismo completo entre la situación de los protagonistas de «*La Numancia*» y la suya propia, pues Alberti no pretende ser derrotista e incluir en su obra connotaciones de muerte, sino todo lo contrario, alentar al pueblo madrileño. Es significativa la conclusión de un artículo periodístico de *El Sol*, del martes 28 de diciembre de 1937: «La tragedia no se repetirá, el público así lo comprendió.»⁽⁵⁾

Numancia fue representada en el gran Teatro de la Zarzuela de Madrid, «a poco más de dos kilómetros de los cañones facciosos», del 26 de diciembre de 1937 hasta el 8 de marzo de 1938, por el Teatro de Arte y Propaganda, grupo amateur vinculado a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, dirigido por la esposa de Alberti, M.^a Teresa León.

A pesar de la intención del adaptador, se había extendido, después del estreno, la idea de que *Numancia* era una obra pesimista y derrotista. De hecho es la historia de una inmolación. En el *Boletín de Orientación Teatral* salió un artículo anónimo, que Marrast atribuye a M.^a Teresa León⁽⁶⁾, titulado «*Justificación de Numancia*», el cual decía:

«Para todos aquellos que opinaron con motivo de la representación de *Numancia* que esta obra era una manifestación derrotista, sin comprender la grandeza de su sacrificio heroico; para todos aquellos que no pueden mirar la verdad cara a cara ni comprender por lo tanto, «que más vale morir de pie que vivir de rodillas», damos noticia de que la Italia fascista ha hecho una película de propaganda —Escipión el Africano— donde el mito imperial resurge. En él está la invasión de España por los romanos». (7)

Sin embargo el mismo artículo admitía la posibilidad de «morir de pie».

Alberti, en su primera jornada, conserva con bastante fidelidad la estructura establecida por Cervantes, aunque le añade el episodio inicial de Macus y Buco. En el segundo acto se funden la segunda y la tercera jornadas de Cervantes, suprimiendo las escenas de sacrificio y apariciones. La cuarta jornada cervantina es aprovechada casi en su totalidad por Alberti, ampliándola al final con la alegoría de España y la Fama.

También con el fin de acelerar el ritmo de la obra y captar la atención del espectador, dando una mayor viveza a los diálogos, la actualización albertiana en muchas ocasiones fragmenta los largos períodos de parlamento de algunos personajes, distribuyéndolos entre varios, generalmente dos o tres, como sucede en el caso de Morandro, donde hace intervenir a Leonicio (páginas 54-55), y el de la Mujer I, en el que participan las otras (pp. 62-63).

Las columnas de octavas reales cervantinas parecen, a veces, interminables. Los cambios rítmicos, magistrales en Lope de Vega más que en ningún otro autor del siglo XVII, se echan de menos en Cervantes. Así lo manifiesta Alberti en su prólogo. Nuestro excepcional novelista no sabe, de pronto, conseguir para sus personajes dramáticos esa ligereza y amenidad que tan gran descanso producen en el oyente y tanto benefician a la obra. La adaptación intenta salvar este escollo.

Nuestro poeta y dramaturgo del 27, consiguió el justo equilibrio, haciendo que los personajes cobren vida, a diferencia de las figuras más frías cervantinas, eliminando las escenas excesivamente efectistas, y dando mayor agilidad a la construcción léxica y sintáctica.

En Cervantes es muy loable la presentación de los personajes a escala humana, sobre todo en el caso de algunos numantinos, en los cuales el amor, la amistad y los sentimientos habituales se enfrentan con la aplastante realidad de su entorno: son héroes por las circunstancias, no por alarde o vocación, porque ellos no hacen sino defender la libertad de la que otros —extraños— quieren privarles.

Aunque aparecen en la obra personajes pertenecientes a la historia y a la leyenda (Escipión, Yugurta, Cayo Mario...), Cervantes y Alberti han hecho del pueblo el héroe de sus obras y han centrado en los numantinos un amor a la libertad ilimitada, como resumen del amor a la libertad ejemplar

de todos los españoles, en una grandiosa mitificación. Lo acontecido en Numancia tiene el sentido y el valor de algo simbólico, aunque no deja de aparecerse como un hecho real; y el feroz apego de los numantinos a la libertad, más fuerte que el amor a la vida y a sus placeres, tenía, tanto en Cervantes como en Alberti, un eco bien propicio, ya que el primero como cautivo recién liberado podía apreciar el verdadero valor de la libertad, y el segundo, como defensor de los derechos del pueblo, por la similitud histórica de la situación de la ciudad de Madrid con la de Numancia, podía alcanzar a comprender y a perfeccionar la obra de Cervantes.

Cervantes concibió su tragedia a *escala humana*, y de ahí su *trascendencia*. La libertad amenazada es lo que constituye su verdadera materia dramática. No era en *La Numancia* la humanidad toda la que terminaba en muerte y exterminio, pero sí una ciudad que asumía el espíritu de independencia de toda España. Pero además, España fue el escenario donde se ensayó la gran hecatombe, la segunda guerra mundial, presagiándose unos posibles «Últimos días de la humanidad», presagio contra el cual el mundo debe precaverse por todos los medios. Este es el mérito de la obra y de sus actualizaciones.

Esquema de las principales diferencias entre

«*La Numancia*» de Cervantes:

«*Numancia*» de Alberti:

- Título original:
«La destrucción de Numancia».
- No hay intencionalidad política.
- Escenografía clásica.
- Escasez de acotaciones.
- Cervantes concluye la procefa del Duero en el reinado de Felipe III.
- Versificación menos fluida.
- Parlamentos excesivamente largos.

- Reducción del título de Cervantes a «Numancia».
- Se añade una escena al principio de la obra entre los cómicos Macus y Buco.
- Conlleva un mensaje político.
- Escenografía ambientada en 1937.
- Riqueza de acotaciones
- Alberti modifica la procefa del Duero continuándola hasta la Batalla de Guadalajara de Marzo de 1937.
- Alberti elimina las escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y del cuerpo amortajado.
- Supresión de todos los elementos religiosos.
- Eliminación de todas las escenas demasiado fuertes.
- Alberti actualiza la Alegoría de la Fama.
- Versificación rítmica.
- Mayor viveza en los diálogos.

- Figuras alegóricas algo acartonadas.
- Originalidad de Cervantes.
- Figuras alegóricas más vivas.
- Actualización original.
- Simplificación y modernización de léxico y sintaxis.
- Mayor tensión dramática.

La representación de «Numancia»

Al ofrecer la edición actualizada de *Numancia* de Cervantes, el mismo Alberti advierte que no es la fiel y erudita del investigador meticuloso, sino que se trata simplemente de una «adaptación y versión actualizada». Alberti siente «un sincero temblor al escribir a insertar estas líneas al frente de una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias». (4) Manifiesta estar seguro de que los soldados del Ejército Popular y los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien, sabrán apreciar lo que la pieza significa, lo que tiene de trascendente e histórico. La obra se refiere a una pequeña ciudad celtíbera en gravísima situación militar, que tras una tenaz lucha de diez años contra las fuerzas romanas, sucumbe con heroísmo glorioso, todo lo cual aunque «diste 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 numantinos». (4) Alberti justifica su publicación, refiere que esta hermosa tragedia fue representada en Zaragoza durante los días del cerco napoleónico, y que Mesonero Romanos cuenta que en los años 1815 y 1816 el actor liberal Isidoro Máiquez —que tanta fama ha dejado— encarnando un noble personaje de *Numancia*, en un teatro de Madrid, hacía ponerse de pie al público, electrizado al oír los pasajes alusivos a la libertad, mientras el alcalde de la villa debía reforzar la guardia de alguaciles en el edificio y en la ronda.

Alberti concluye su presentación, fechada a 7 de noviembre de 1937, con las siguientes palabras:

«Sí; adaptación y versión actualizada, de circunstancias; pero como las actuales son las más grandes y difíciles por que atraviesa la historia de España, creo que Cervantes, poeta y militar, se hubiera sentido orgulloso de asistir a la representación de su tragedia en el viejo teatro de la Zarzuela, de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas.» (4)

Fue editada por Signo, Colección Pequeña Biblioteca Teatral que, según se constata en el dorso de la portada, ofrecía «Obras en las que exista, además de su valor literario, un contenido marcadamente popular, de cariño y defensa para con los trabajadores, para con el pueblo que todo lo merece.»

Se trata pues de una «Amplia refundición libre» de *La Numancia* de Cervantes, proyectada para ser representada en un teatro de Madrid el 18 de julio de 1937, aniversario del levantamiento y de la nueva revolución, por los jóvenes del Teatro Escuela de arte, TEA, pertenecientes a la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Las circunstancias retrasaron su estreno. *El Mono Azul* notificó en su número de 1 de junio, que Alberti daba los últimos retoques a la adaptación. En la misma revista, Vicente Salas Viu escribía que Alberti «restituye a nuestro tiempo algo que le era tan suyo, tan por la entraña unido a la revolución que hoy de nuestra sangre se alimenta. Las llamas de Numancia son lenguas de libertad, aliento que caldea en su lucha al de nuestro pueblo»⁽⁸⁾. Intenta mostrar por tanto la actualidad de la obra. Tal actualización, concorde a las circunstancias, imponía la supresión de las escenas de magia y del sacrificio. El repetido semanario dijo en su número 42, de 25 de noviembre, que el estreno sería en la primera decena de diciembre.

El estreno tuvo lugar el 26 de diciembre de 1937 en el Teatro de la Zarzuela, constituyendo uno de los acontecimientos teatrales más importantes del período bélico. Fue montado por el personal más especializado de entonces: dirección de M.^a Teresa León, decorados y vestuario de Santiago Ontañón (colaborador de Lorca en «La Barraca»), y música de Jesús García Leoz. Asistieron el general Miaja y el Director General de Bellas Artes José Renau (acreditado pintor y cartelista valenciano, recientemente fallecido en París).

En el entreacto, M.^a Teresa León subió al escenario llevando las banderas tomadas por el ejército republicano en la reconquista de Teruel. Se trataba de un estandarte monárquico y la enseña de la organización local turo-lense de Falange, traídas por un combatiente. El general Miaja, a cuyo palco fueron llevados estos trofeos de guerra, habló a los espectadores: «Estas banderas conquistadas por el pueblo, a él le pertenecen». Y cayeron al patio de butacas⁽⁹⁾. El público las pisoteó y desgarró. Es significativa la coda del artículo periodístico citado: «La tragedia no se repetirá, el público así lo comprendió». Porque de hecho *Numancia* es la historia de una inmolación, y Madrid era entonces una ciudad asediada. Posteriormente algunos críticos calificaron a *Numancia* de «derrotista». Parece que el articulista se avance a esta degradación, lo cual indica que el estreno psicológicamente produciría cierta reacción ineludible.

José Alsina dejó constancia del éxito de la representación: «La impresión de los espectadores fue consecuentemente muy honda, acusándose en la reiteración y en el calor entusiasta y unánime del aplauso». ⁽¹⁰⁾ Eduardo de Ontañón elogió los aciertos de la puesta en escena, aunque sin omitir posibles imperfecciones: ...«hay algún verso que desuena; pero como sigue manteniendo el fervor heroico, al oyente antifascista no le importa. Habrá este

detalle de luz o aquel ligero ripio. Al espectador honrado, como debe ser el espectador de guerra, no le importa. No para en ello, por lo menos». (11)

La última representación tuvo lugar el 8 de marzo de 1938.

Los montajes de «La Numancia»

Sobre las representaciones de *La Numancia* de Cervantes podemos decir que, después de su publicación en 1784, gozó de gran popularidad, especialmente entre críticos y escritores alemanes de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en los límites del romanticismo. Cervantes se adelantó a expresar algo que después iba a ser mejor comprendido. Por ello no es extraño que *La Numancia* se convirtiera, según Mesonero Romanos, en bandera política durante la época absolutista de Fernando VII, gracias a las dotes excepcionales del gran trágico liberal Isidoro Máiquez.

Otros montajes realizados han sido: 1937, por Jean-Louis Barrault en el Antoine de París. 1949, adaptada por Francisco Sánchez Castañer y ofrecida en el teatro de Sagunto, con música de Joaquín Rodrigo y asesoramiento del arqueológico Schulten. 1952, 1953 y 1954, en adaptación de Jean Lagénie, dada en Salart, Burdeos y Salart, con ocasión del festival de Arte Dramático. 1955, en la Opera de París, adaptada por Salvador de Madariaga, con música de Henry Barraud. 1956, dada al aire libre en Alcalá de Henares, por la Compañía «Lope de Vega» dirigida por José Tamayo, refundida por Nicolás González Ruiz. 1958, en Rouen, adaptada por Robert Marrast y André Reybaz, adaptación publicada ya en 1957. 1965, en versión de Jean Cau, la dirige Jean-Louis Barrault en el Festival de Avignon, y en el Odeón de París. 1966, Miguel Narros la presenta el 3 de octubre en el Español, de Madrid. Este último es quizá el montaje en que más interés se tuvo por adaptar la obra a la problemática actual: la libertad amenazada en nuestro mundo contemporáneo.

CITAS

- (1) CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Obras de---. II Obras dramáticas*. Estudio preliminar y edición de Francisco Ynduráin. 1962. Madrid, BAE, Atlas. Págs. 615-657.
- (2) Véase: Francisco Ynduráin, «*Estudio preliminar*», l.c. (1).
- (3) CERVANTES, Miguel de: *Numancia*. Tragedia en tres jornadas. Adaptación y versión actualizada de Rafael Alberti. 1937. Madrid, Signo, Pequeña Biblioteca Teatral.
- (4) Véase: R. Alberti: «*Presentación*» de *Numancia*, o.c. (3).
- (5) Anónimo: «*Ensayo de Numancia. El general Miaja entrega al pueblo las banderas fascistas conquistadas en Teruel*». EL SOL, 28-XII-1937.
- (6) MARRAST, Robert: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. 1978. Barcelona, Edicions 62, Institut del Teatre. Pág. 67.
- (7) Anónimo: «*Justificación de Numancia*»; en *Boletín de Orientación Teatral*, n.º 4, I-IV-1938.

- (8) SALAS VIU, Vicente: «Una tradición revolucionaria. La «Numancia» de Cervantes»; en *El Mono Azul*, n.º 20, 17-VI-1937.
- (9) L.c., (5).
- (10) ALSINA, José: «Cervantes en la Zarzuela. La reaparición de «Numancia». En *Claridad*, 28-XII-1937.
- (11) ONTAÑÓN, Eduardo de: «Cervantes en nuestra trinchera. El primer teatro digno de nuestra guerra». *EL SOL*, 29-XII-1937.