

NUMANCIA Y ROMANTICISMO: CERVANTES Y EL ARTE NUEVO DE HACER TEATRO¹

Carmen RIVERO IGLESIAS
Universidad de Sevilla
ORCID: 0000-0001-6031-0439

Resumen:

Frente a neoclásicos como Nasarre, que vieron en Cervantes a un detractor de la comedia nueva, los románticos presentaron a Cervantes como pionero de un nuevo teatro, cuyos rasgos fundamentales estaban contenidos en la *Numancia*. La mixtura de géneros, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la visión de la realidad como *coincidentia oppositorum* y una concepción de la pieza como tragedia nacional, expresión del *Volksgeist* español, realizada por un genio poético, otorgaron a esta pieza un lugar de privilegio en el canon romántico. La concepción romántica de la obra permanecería vigente hasta que en torno a los años 70 del siglo XX aparece un nuevo paradigma interpretativo que la problematiza.

Palabras clave:

Cervantes, *Numancia*, teoría de la tragedia, recepción, Romanticismo

¹ La autora ha realizado este trabajo en calidad de investigadora distinguida de la Universidad de Sevilla en el marco del programa de captación de talento internacional «María Zambrano», financiado por la Unión Europea (fondos Next Generation) a través del Ministerio de Universidades del Gobierno de España.

Abstract:

In contrast to neoclassical authors such as Nasarre, who saw Cervantes as a detractor of the *comedia nueva*, the German Romanticism presented Cervantes as the pioneer of a new theater, whose fundamental features were contained in the *Numancia*. The mixture of genres, of the tragic and the comic, the vision of reality as *coincidentia oppositorum* and the conception of the play as a national tragedy and expression of the Spanish *Volksgeist* performed by a poetic genius gave this work a privileged place in the romantic canon. Its romantic conception will remain in force until the 70's of the 20th Century when a new interpretative paradigm appears questioning it.

Key Words

Cervantes, *Numancia*, Theory of Tragedy, Reception, Romanticism

En 1749 y desde una perspectiva neoclásica, Blas Nasarre presentó las comedias y entremeses de Cervantes como obras similares, al menos en intención, al *Quijote*. Al igual que Cervantes había pretendido desterrar los perniciosos libros de caballerías con su *opera magna*, con sus ocho comedias y ocho entremeses Cervantes se habría propuesto parodiar los errores de la comedia nueva:

Y están tan bien puestos los desaciertos y tan perfectamente imitados los desbarros que pasan por primores que se creerá que es comedia lo que no es otra cosa que burla de la comedia mala con otra comedia que la imita, que es lo mismo que haber hecho las ocho comedias artificiosamente malas para motejar y castigar las comedias malas que se introducían como buenas. En ellas están censurados los disparates, desórdenes y necedades de las comedias aplaudidas y con las mismas necedades representadas mostró agradablemente como hacen los pintores en las cosas feas y espantosas el desorden, lo ridículo y lo falto de arte, de invención, de verosimilitud, de

buena invención que el pueblo tenía por cosas admirables (Nasarre, 1992, 49).

La ruptura de la regla de las tres unidades o la mezcla de lo trágico y lo cómico se interpretan, entonces, como errores intencionados que Cervantes habría introducido con el objetivo de poner a la vista lo aborrecible del nuevo arte y devolver, así, al teatro al buen camino. Partiendo de esta base, la trayectoria dramática cervantina es dividida en dos fases: una primera, digamos dramática, de observancia de los preceptos clásicos y una segunda, llamémosla metadramática, con la parodia de la comedia nueva como hilo conductor.

Pero la historia de la recepción del teatro cervantino va a experimentar un giro de ciento ochenta grados con el Romanticismo. La convivencia del rigorismo clásico con la infracción de sus normas será explicada en España por Menéndez Pelayo, desde una perspectiva romántica, como una constante en la trayectoria dramática del autor, entendida ya no como contradicción sino como expresión de la libertad del genio (1941, 278-280). ¿Cómo explicar, entonces, las críticas a la comedia nueva que Cervantes, en el *Quijote*, pone en boca del canónigo? El personaje, en efecto, se lamenta allí de que las comedias contemporáneas sean

todas o las más conocidas disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza y, con todo eso, el vulgo las tiene y las aprueba por buenas, estando lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio [...] Y aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan [...] y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que sigan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y incorporados en su parecer que no hay razón ni evidencia que dél los saque. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada* ni le tuvo la *Numancia* [...] ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido

compuestas para fama y renombre suyo y para ganancia de los que las han representado (*Quijote*, I,48).

El cura compartirá su crítica de la comedia con más vehemencia si cabe:

En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo rectórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? [...] Y es lo malo que hay ignorantes que digan que esto es lo perfecto y que lo demás es buscar gullurías (*Quijote*, I, 48).

Esta contradicción² que el Neoclasicismo resuelve atribuyendo un carácter paródico al teatro cervantino es precisamente la que hace que los románticos consideren *La destrucción de Numancia* como singular y única en la historia de la

² Contradicción solo aparente porque además de la problemática identificación del juicio de un personaje con el del autor, ambos pasajes critican, más que la inobservancia de las reglas clásicas (presente ya en la propia *Numancia*), el uso hiperbólico e irreflexivo de una fórmula hecha sin atender a cuestiones que para Cervantes permanecen centrales, a saber, la verosimilitud o la finalidad moral del teatro.

nueva literatura, en su acercamiento inconsciente a la grandeza y pureza antiguas para la construcción, en cambio, de una obra moderna (Schlegel, 1803, 76).

Menéndez Pelayo entiende estos pasajes como expresión del rechazo de Cervantes no a la comedia nueva sino hacia los escritores noveles que habían arrojado fuera de la escena a sus predecesores naturales, como Cueva o Virués, la escuela a la que pertenecía Cervantes, una escuela sin duda innovadora porque en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva aparecerán ya, de hecho, muchas de las innovaciones que encontraremos después en el *Arte nuevo* de Lope:

[Dirás]

que ni a Ennio ni a Plauto conocemos,
ni seguimos su modo ni artificio,
ni de Nevio ni Accio lo hacemos.
Que es en nosotros un perpetuo vicio
jamás en ellas observar las leyes
ni en persona, ni en tiempo ni en oficio.
Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.
A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero.
Que el un acto de cinco le he quitado,
que reducí los actos en jornadas,
cual vemos que es en nuestro tiempo usado.

[...]

Introdujimos otras novedades
de los antiguos alterando el uso
conformes a este tiempo y calidades. [...]
Huimos la observancia que forzaba
a tratar tantas cosas diferentes
en término de un día que se daba.
Ya fueron a estas leyes obedientes
los sevillanos cómicos, Guevara,

[...]

Tuvo fin esto y como siempre fuesen
los ingenios creciendo y mejorando
las artes, y las cosas se entendiesen,

fueron las de aquel tiempo desechando,
 eligiendo las propias y decentes
 que fuesen más al nuestro conformando.
 Esta mudanza fue de hombres prudentes
 aplicando a las nuevas condiciones
 nuevas cosas que son las convenientes (Juan de la Cueva,
 1973, 162-164).

En esta misma línea respondía la Comedia a la Curiosidad
 en el segundo acto de *El rufián dichoso*:

COMEDIA	<p>Los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes. [...] Buena fui pasados tiempos y estos si los mirares no soy mala, aunque desdigo de aquellos preceptos graves que me dieron y dejaron en sus obras admirables Séneca, Terencio y Plauto y los griegos que tú sabes. He dejado parte de ellos y he también guardado parte porque lo quiere así el uso que no se sujete al arte (Cervantes, 2015b, 413).</p>
---------	---

Tanto Juan de la Cueva como Cervantes, entonces, se proponen renovar la tragedia española «partiendo de los cimientos diseñados por la griega pero decididos a construir sobre aquellos un nuevo edificio acorde con la realidad contemporánea» (Álvarez, 2017, 130). Ya August Wilhelm Schlegel había alabado la *Numancia* por la conexión que Cervantes había conseguido realizar de la historia antigua con el presente más inmediato (1846, 380) mientras el escritor romántico austriaco Matthäus von Collin destacaba la modernidad de esta pieza teatral, escrita, indudablemente, nos dice, «por un hijo del Romanticismo» (1973, 211). Friedrich Schlegel, por su parte, vinculó la obra con el *Volksgeist* romántico, al considerar que Cervantes la había escrito

con un entusiasmo fuera de lo común ofreciendo una imagen sublime y patriótica de su pueblo (1842, 239).

El Romanticismo ve en el panorama teatral español una complejidad que va más allá de la oposición entre viejo y nuevo teatro establecida en el Neoclasicismo, con Cervantes como paradigma del primero y Lope del segundo. Frente a la ausencia de evolución en la trayectoria dramática de un Cervantes siempre fiel a la preceptiva clásica, los románticos distinguen dos fases que continúan vigentes a día de hoy en muchos estudios, como por ejemplo el de Fausta Antonucci, cuando habla de dos periodos: «uno, temprano, concentrado entre 1581 y 1585, en el que Cervantes compuso obras que se representaron, según afirma él mismo, con cierto éxito (*La Numancia*, *El trato de Argel* y *La conquista de Jerusalén*, que se incorporó después); otro, más tardío, en el que los resultados de sus esfuerzos, al parecer, no lograron llegar a los tablados, por lo que el escritor decidió publicarlos en volumen en 1615 con el título *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*» (2015, 132).

Los románticos se enfrentan al prejuicio de que Cervantes no tuviera talento dramático³ y esgrimen la *Numancia* como su mejor argumento. Mientras en esta primera fase Cervantes haría gala de un estilo propio, que Friedrich Schlegel describe como de sublime belleza (1823, 243), en la segunda habría seguido escribiendo buen teatro aunque sus comedias, ya adaptadas al modelo del arte nuevo, no podrán competir con las de Lope. No en vano la originalidad es uno de los pilares fundamentales de la estética del genio. Partiendo de esta base, Schlegel analiza el nuevo teatro áureo desde una perspectiva más diferenciada que la neoclásica, en la medida en que distingue tres fases representadas por tres grandes dramaturgos: Cervantes, Lope y Calderón. España, sin embargo, a su juicio, languidecería durante el siglo XVIII, al conseguir producir solo literatura de imitación (Schlegel, 1846, 399).

Los románticos ven a Cervantes, por tanto, como pionero en España de un teatro innovador (Schlegel, 1823, 294-311) que ha

³ Un prejuicio presente aún en estudios como el de McKendrick, para quien el talento de Cervantes es narrativo, careciendo de las destrezas dramáticas que exigía la comedia nueva (2002, 138).

dejado atrás la poética aristotélica: «no hay ninguna regla que subyazca a la composición, a excepción de las reglas que Cervantes se dictó a sí mismo» (Bouterwek, 1804, 355). Los románticos celebran la mezcla de géneros de la *Numancia* (Schlegel, 1846, 382), aún vigente hoy en su definición como pieza que trasciende las divisiones de género tradicionales (Simerka, 2003, 126-128; Reed, 2003, 75), en calidad de poema mixto dramático y diegético (Lauer, 2014, 987); su carácter tragicómico (Lewis-Smith, 1987, 15-26); su polimetría, con la alternancia de octavas reales, redondillas y versos sueltos, adaptándose la estrofa al contexto (Casalduero, 1948, 87), tal y como Lope propondría después en el *Arte nuevo* (vv. 305-306); la reducción a cuatro actos; su ruptura de las unidades. Todos estos aspectos dejarán de ser considerados errores (Nasarre, 1992, 49) para pasar a ser elementos constitutivos del nuevo teatro frente al antiguo.

Al abrigo del idealismo alemán,⁴ los románticos⁵ verían la realidad como oposición coexistente de contrarios (entre lo real y lo ideal, entre individuo y sociedad, entre lo finito y lo infinito...). La crítica no ha dejado de destacar, desde distintas perspectivas, las oposiciones a partir de las que se construye la *Numancia* cervantina: lo individual y lo colectivo (Schmidt, 1995: 28), la caída de Numancia y el levantamiento de España, reflejada también en la antinomia entre pasado y presente; muerte y vida (Casalduero, 1948, 71-87); libertad frente a opresión (Arellano, 2017, 114), o realidad frente a imaginación (Canavaggio, 1977, 45).⁶

El enfrentamiento entre razón y pasión, tan característicamente romántico, se proyecta también en la oposición entre la «cordura» o racionalidad estratégica de Cipión (v. 1115) y el «loco airado brío hispánico» (v. 341). Cipión no es presentado de forma enteramente positiva o negativa, a pesar de que la crítica haya tendido, en este sentido, a polarizarse. Cipión puede ser considerado, tal y como ha señalado Aurora Egido, un modelo de prudencia, «auténtico estratega que pensará el modo de vencer a sus contrarios sin que se vierta a cambio una sola gota de sangre

⁴ Fichte, 1961, 10.

⁵ Para la importancia de los contrarios en, por ejemplo, August Wilhelm Schlegel véase Strosetzki, 2010, 143-157.

⁶ Aspecto, este último, condenado por Nasarre y altamente alabado, en cambio, por Bouterwek (1804, 355).

romana» (2003, 113). No se trata de la prudencia exenta de virtud que podría atribuírsele al personaje de rasgos maquiavélicos que Zimic ve en Cipión (1992, 113; Aladro, 2014, 943). En muchos pasajes de la obra se subraya que no es solo un líder temido y respetado por sus enemigos (incluidos los numantinos, v. 235) sino también amado por los suyos (v. 34) y que la moral está estrechamente unida a su forma de concebir el poder, tal y como pone de manifiesto cuando reprocha a sus filas su pereza (v. 79) y su lascivia (v. 20); cuando condena, en general, la injusticia (v. 60) y el vicio (v. 47) y también cuando reconoce, finalmente, su «bárbara arrogancia» (v. 2307), la necesidad de ejercer la «piedad justísima» (v. 2308) o de emplear «beninidad con el rendido» (v. 2311). Cegado por su arrogancia, por sus ansias de venganza y de victoria, comete el error de no aceptar la oferta de paz de quienes hasta ese momento se han opuesto al poder imperial con tan notable éxito (Arellano, 2017, 113), a pesar de ser consciente de la necesidad de corregir el vicio en sus filas (v. 42) del que amargamente se quejan los numantinos (vv. 243-248; vv. 1209-1212). Esas son su *hybris* y su *hamartia*.

En la oposición entre la prudencia romana y el furor hispánico, sometidos ambos a una ironía trágica superior (Güntert, 1986, 85-96) la balanza romántica se inclinará hacia el furor hispánico, tal y como muestra Schlegel en un poema que compone a una Numancia libre, valiente y triunfante en su caída (Schlegel, 1846a, 340-341). En la misma línea que Schlegel afirmaba Dohm que esta tragedia cervantina es una obra nacional como pocas, surgida del patriotismo entusiasta y realizada por un genio poético (1867, 280). De la destrucción previa por la que los numantinos han de pasar para alcanzar después la gloria surge, para Menéndez Pelayo, la catarsis:

y por más que se diga que un desastre tan general no produce tanta impresión en el ánimo de los espectadores como los infortunios de una o pocas personas, es indudable que un argumento de esta clase, sobre todo si es nacional, puede excitar el terror y la compasión que recomienda Aristóteles en la tragedia (1941, 260).

La peripecia, que llega cuando, frente a todo pronóstico, la heroica resistencia numantina doblega al hado, nos muestra la superación católica del sino trágico griego (Casalduero, 1966, 281) y el triunfo sobre la muerte, en virtud de la presencia de la Fama (Correa, 1959, 289). Incluso Cipión reconoce que «Cada cual se fabrica su destino, no tiene aquí Fortuna alguna parte (vv. 157-158) mientras Leoncio advierte a Marandro que

LEONCIO [...] al que es buen soldado
 agüeros no le dan pena;
 que pone la suerte buena
 en el ánimo esforzado
 y esas vanas apariencias
 nunca le turban el tino:
 su brazo es su estrella y signo;
 su valor, sus influencias. (vv. 915-921).

Doménech adopta una perspectiva de raigambre romántica,⁷ creo, cuando apunta que en la *Numancia* lo que a Cervantes le interesa representar es la colisión de dos mundos (1967, 34), a los que la crítica ha ido dando, tal y como hemos expuesto, distintos nombres: enfrentamiento entre la racionalidad romana y el furor hispánico; entre pasado y presente; entre opresión y libertad, que se manifiesta también en dos concepciones distintas del arte, sometido o liberado de las normas clásicas. En la oposición entre antiguos y modernos, los románticos se situarán del lado de los modernos y verán en *La Numancia*, desde esta perspectiva, la gran tragedia nacional y expresión del *Volksgeist* español.⁸ En la misma línea Valbuena Prat presentaba a *Numancia* en su historia de la literatura como tragedia de fervor patriótico (1937, 14). Según Avalle-Arce la *Numancia* traza una línea

⁷ Close puso de manifiesto la influencia de la concepción romántica del *Quijote* en las distintas interpretaciones que de la obra realizó la Generación del 98 (2005) y que ha perdurado, en muchos aspectos, en estudios cervantinos del siglo XX, teniendo lugar, sin embargo, un cambio de paradigma a finales de siglo, que se reflejará en una serie de interpretaciones anti-románticas de la *Numancia*, tal y como se expondrá al final de este artículo.

⁸ En consonancia con el proceso de construcción de la hispanidad que, desde distintas perspectivas, se produjo, a partir de este episodio, en fuentes tanto históricas como literarias durante el siglo XVI (Schmidt, 1995, 27-45).

ascendente ideal hacia el destino imperial de España como sucesora de Roma (1962, 59-60). Para Doménech, el propósito de la *Numancia* era hablar sobre «la grandeza española que los españoles estaban viviendo y protagonizando» (1966, 14). A juicio de Casaldueiro, el sentido principal de la obra residiría, de hecho, en el conflicto pagano-cristiano, caída-levantamiento con la consiguiente superación de la antigua tragedia pagana por la moderna tragedia cristiana (1966, 281)⁹ mientras Marrast afirmaba, en la misma línea, que el nacionalismo del drama se sustentaba en la afirmación de superioridad del futuro imperio español sobre el romano, debido a su papel defensor de la causa católica (1961, 20). Cervantes habría concebido la *Numancia* como gran lección de patriotismo (Cortadella, 2005, 557) consagrándose, así, con esta pieza, como poeta del heroísmo (Lewis-Smith, 2004, 1157).

Sin embargo, la mayoría de las interpretaciones más recientes han puesto esta visión de herencia romántica en cuestionamiento. Frente a Canavaggio, para quien Cervantes exalta en la *Numancia* el sacrificio de los numantinos (1977, 46), Tar advierte que en la *Numancia* estaríamos ante una tragedia de doble *hamartia*,¹⁰ resultado también de una doble *hybris* (Álvarez, 2017, 135), por ser los numantinos corresponsables de una guerra que se ha extendido excesivamente en el tiempo ocasionando la muerte de numerosos romanos, lo que despertará en ellos el deseo de venganza (Tar, 2004, 57-58). La oferta de paz, según recalca Cipión, llega muy tarde (vv. 273-274) y en un momento, además, en el que todas las previsiones apuntan a la derrota de los numantinos.

Estos nuevos estudios van forjando progresivamente un nuevo paradigma interpretativo, en el que se subraya la necesidad de releer la obra teniendo en cuenta el contexto de la polémica sobre la legitimidad de la política imperialista de la monarquía española en el Nuevo Mundo y en Flandes, de manera que la

⁹ A pesar de todo, a diferencia de los románticos, Casaldueiro ve en ella no un canto para alentar a sitiados sino para confirmar en su valor a los sitiadores (282).

¹⁰ Frente a De Armas (1974, 34-40).

Numancia deja de verse como un canto propagandístico (King, 1979, 200-221).

Ya Vicente Gaos, a quien situó en los comienzos de este cambio de paradigma, había rechazado en 1979 la visión romántica de la *Numancia* como

obra nacional por excelencia. Tal ha sido, y sigue siendo la visión más extendida de la obra. Los románticos [...] la elogiaron precisamente por su nacionalismo y sentido popular, como exaltación del heroísmo de un pueblo en defensa de su libertad. [...] A mi modo de ver no hay nada de eso. Cervantes nunca fue imperialista [...] ni tuvo por ideal «un imperio, un monarca y una espada». La *Numancia* no es imperialista ni bélica sino pacifista. [...] Para mí las profecías sobre la futura grandeza de España son, ante todo, expresión del relativismo histórico de Cervantes: si ayer la hegemonía fue de los romanos, y hoy de los españoles, mañana lo será de cualquier otro pueblo. Especialmente si nuestros líderes (léase Felipe II) se comportan como Escipión. Lo que Cervantes augura de los españoles no es tanto que algún día llegarán a ser amos del mundo, que cuando Cervantes escribe la *Numancia* (1581-85) ya lo son, sino que dejarán de serlo, tal como les aconteció a los romanos. En suma, para Cervantes todo es efímero, incluso el poder del monarca más poderoso del mundo. En la guerra de *Numancia* no triunfa ni uno ni otro bando, tan solo hay dolor [...] (1979, 134-135).

Carroll B. Johnson también establece semejanzas entre la actuación de los romanos en la obra y la de los españoles en Flandes a finales del siglo XVI pero, a diferencia de Gaos, considera que la obra posee una ambigüedad resultante de aquel enfrentamiento entre pasado y presente, entre mito y realidad que los románticos vieron en la pieza teatral y que posibilita un doble mensaje en el que conviven la exaltación patriótica, por un lado, con la crítica¹¹ de la política exterior de Felipe II por el otro; una

¹¹ Una dimensión negativa en la que también insiste Frederick de Armas, acercando ahora su postura a la de Tar (1990), cuando habla de un alejamiento de los espectadores ante los excesos numantinos (1994, 357-370) o, desde

visión positiva y una negativa del Imperio (1981, 309-316). Si, tal y como ha subrayado Sabatino Maglione la obra pone en boca de Cipión el lenguaje imperialista del dominio y la subyugación, no es descabellado pensar que el espectador español de finales del XVI reflexionara, sin que esto fuera incompatible con el patriotismo, sobre la condición de España como potencia hegemónica y sobre posibles paralelismos con Flandes o incluso las Américas:

The informed audience may question whether the sixteenth-century [Spain] governed their subjugated people with more clemency and tolerance than the Romans treated the Numantians. [...] We commiserate with their tragic end and admire their courage, valor, and fortitude. Yet we may also perceive them as an obstinate, fierce people [...] We may ponder therefore, whether suicide is their only alternative, or whether it constitutes another aspect of their *hamartia* (2000, 187).

Si bien la interpretación romántica nos dejó un importante legado (nos descubrió una complejidad en el panorama del teatro español del Siglo de Oro que hasta entonces había pasado desapercibida y nos desveló también una complejidad desconocida en la obra, que despertaría el interés de ilustres lectores como Goethe (1888, 272) o Schopenhauer (1874, 696), al considerarla única en el ámbito de la nueva literatura y pionera, por los motivos ya expuestos, en la creación de un nuevo teatro, lo cierto es que constituye un buen ejemplo de cómo la comprensión de un texto es indesligable de su contexto histórico (Gadamer, 2010), en este caso, vinculado al nacionalismo y a la creación de una literatura nacional. Pero, habiendo experimentado los peligrosos derroteros en los que pueden derivar los nacionalismos, nuestro concepto de cultura rechaza ya el particularismo, esencialismo y exclusivismo del concepto de cultura de Herder como descriptivamente inadecuado y normativamente nocivo, pues la experiencia nos ha

distinta perspectiva, McKendrick, para quien la obra posee una ambigüedad que impide considerarla mera obra de fervor patriótico (2002, 136-137). La perspectiva del doble mensaje también ha sido adoptada posteriormente por Maglione (2000, 186-187), Aladro (2014, 943) o más recientemente Castillo (2019, 72-96).

mostrado que puede llevar al odio, a la enemistad y a la guerra (Welsch, 1997, 67-90). Esto ha conducido a una reinterpretación de la pieza que pone el foco de atención en lo que la obra contiene de advertencia frente a la guerra, así como en la deseabilidad de la paz. Nadie discutiría desde esta perspectiva la actualidad temática de la *Numancia*. Al igual que los románticos criticaron la interpretación ilustrada de la obra, problematizamos nosotros ahora, desde los parámetros de la postmodernidad, la interpretación romántica. Todas ellas son expresión de las preocupaciones éticas y estéticas de distintas épocas y suponen, en definitiva, una importante contribución a la historia de la recepción de la obra, de la que, de seguro, aún no ha sido escrito el capítulo final.

BIBLIOGRAFÍA

ALADRO, Jordi. (2014) «La *Numancia*, Cervantes y Felipe II». *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid. Fundación María Cristina Masaveu Peterson. 932-945.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. (2017) «Cervantes y la configuración del canon trágico renacentista». *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.) Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2017. 129-139.

ANTONUCCI, Fausta. (2015) «La estructura dramática del teatro cervantino de la ‘primera época’: una propuesta de análisis». *Cuadernos AISPI*. 5. 131-146.

ARELLANO, Ignacio. (2017) «Las caras del poder en el teatro de Cervantes». *Anales Cervantinos*. XLIX. 103-118.

ARMAS, Frederick de. (1974) «Classical Tragedy and Cervantes’ *La Numancia*». *Neophilologus*. 58.1. 34-40.

ARMAS, Frederick de. (1994) «Achilles and Odysseus: an epic contest in Cervantes’ *La Numancia*». *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. José Ángel Ascunce (coord.) Kassel. Reichenberger. 357-370.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. (1962) «Poesía, historia, Imperialismo: *La Numancia*». *Anuario de Letras*. 2. 55-75.

BOUTERWEK, Friedrich. (1804) *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Göttingen. Bei Johann Friedrich Röwer.

CANAVAGGIO, Jean. (1977) *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris. Presses Universitaires de France.

CASALDUERO, Joaquín. (1948) «La Numancia». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2.1. 71-87.

CASALDUERO, Joaquín. (1966) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid. Gredos.

CASTILLO, Moisés. (2019) «Apocalyptic Stages. Lope de Vega's *El nuevo mundo* and Cervantes' *La Numancia*». *Hispanic Issues Online*. 23. 72-96.

CERVANTES, Miguel de. (1961) *El cerco de Numancia*. Edición de Robert Marrast. Salamanca-Madrid. Anaya.

CERVANTES, Miguel de. (1967) *La destrucción de Numancia*. Edición de Ricardo Doménech. Madrid. Taurus.

CERVANTES, Miguel de. (1994) *La destrucción de Numancia*. Edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid. Castalia.

CERVANTES, Miguel de. (2015a) *Tragedia de Numancia*. Edición de Alfredo Baras Escolá. Madrid. Real Academia Española.

CERVANTES, Miguel de. (1998) *Quijote*. Barcelona. Crítica.

CERVANTES, Miguel de. (2015b) *El rufián dichoso*. Edición de Valentín Núñez Rivera. Madrid. Real Academia Española.

CLOSE, Anthony. (2005) *La concepción romántica del 'Quijote'*. Barcelona. Crítica.

COLLIN, Matthäus von. (1973) «Über das historische Schauspiel». *Deutsches Museum*. II. Friedrich Schlegel (ed.) Hildesheim-New York. Georg Olms Verlag. 194-222.

CORREA, Gustavo. (1959) «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes». *Hispanic Review*. XXVII. 280-302.

CORTADELLA, Jordi. (2005) «La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial». *Actas del XI Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*. Chul Park (ed.) Seúl. Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros. 557-570.

COTARELO VALLEDOR, Armando. (1915) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CUEVA, Juan de la. (1973) *Ejemplar poético*. Edición de Francisco de Icaza. Madrid. Espasa-Calpe.

DOHM, Hedwig. (1867) *Die spanische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Nebst den Lebens und Charakterbildern ihrer classischen Schriftsteller und ausgewählten Proben aus den Werken derselben in deutscher Übertragung*. Berlin. Verlag von Gustav Hempel.

EGIDO, Aurora. (2003) «La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes». *Theatralia*. V. 89-121.

FICHTE, Johann Gottlieb. (1961) *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*. Fritz Medicus (ed.) Hamburg, Meiner.

GADAMER, Hans-Georg. (2010) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen. Mohr Siebeck.

GAOS, Vicente. (1979) *Cervantes novelista, dramaturgo, poeta*. Barcelona, Planeta.

GOETHE, Johann Wolfgang von. (1888) *Tagebücher (1790-1800)* Weimar. Böhlau.

GÜNTERT, Georges. (1986) «La poética del primer Cervantes: desde la *Numancia* al *Quijote*». *Cuadernos hispanoamericanos*. CDXXX. 85-96

JOHNSON, Carroll B. (1981) «La *Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina». *Cervantes: su obra y su mundo*. Manuel Criado de Val (ed.) Madrid. EDI-6. 309-316.

KAHN, Aaron. (2006) «Moral Opposition to Philip in Pre-Lopean Drama». *Hispanic Review*. 74. 3. 227-250.

KING, Willard. (1979) «Cervantes' "*Numancia*" and Imperial Spain». *Modern Language Notes*. 94. 200-221.

LAUER, Robert. «La *Numancia* de Cervantes y la creación de una conciencia fundacional nacional». *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (eds.) Asturias. Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. 986-996.

LEWIS-SMITH, Paul. (1987) «Cervantes' *Numancia* as Tragedy and as Tragicomedy». *Bulletin of Spanish Studies*. LXIV. 15-26.

LEWIS-SMITH, Paul. (2004) «Cervantes como poeta del heroísmo: De la *Numancia* a *La gran sultana*». *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de La Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Vol. II. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.) Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert. 1155-1163.

MAGLIONE, Sabatino G. (2000) «Amity and Enmity in Cervantes's *La Numancia*». *Hispania*. 83.2. 179-188.

MARRAST, Robert. (1957) *Cervantès dramaturge*. Paris. L'Arche.

MCKENDRICK, Malveena. (2002) «Writings for the stage». *The Cambridge Companion to Cervantes*. Anthony Cascardi (ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 131-159.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1941) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. I. Edición de Enrique Sánchez Reyes. Santander. Aldus.

NASARRE, Blas. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. (1992) Edición de Jesús Cañas Murillo. Cáceres. Universidad de Extremadura.

REED, Cory A. (2003) «Identity Formation and Collective Anagnorisis in *Numancia*». *Theatralia. Revista Poética del Teatro*. 5. 67-76.

RUIZ RAMÓN, Francisco. (1967) *Historia del teatro español*. Madrid. Cátedra.

SCHLEGEL, August Wilhelm. (1846a) *Poetische Werke*. Leipzig. Weidmann'sche Buchhandlung.

SCHLEGEL, August Wilhelm. (1846b) «35. Vorlesung». *Vorlesungen über dramatische Kunst*. Leipzig. Weidmann'sche Buchhandlung. 375-400.

SCHLEGEL, Friedrich. (1803) *Europa. Eine Zeitschrift*. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main. Bei Friedrich Wilmans.

SCHLEGEL, Friedrich. (1823) *Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie*. Wien. Bei Jakob Mayer und Compagnie.

SCHLEGEL, Friedrich. (1842) *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Berlin. M. Simion.

SCHMIDT, Rachel. (1995) «The Development of Hispanitas in Spanish Sixteenth-Century Versions of the Fall of Numancia». *Renaissance and Reformation*. 19.2. 27-45.

SCHOPENHAUER, Arthur. (1874) *Parerga und Paralipomena*. Leipzig. Brockhaus.

SIMERKA, Barbara. (2003) «The Early Modern History Play as Counter-Epic Mode. Cervantes' *La destrucción de Numancia* and Lope de Vega's *Arauco domado*». *Discourses of empire: Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*. Pennsylvania State University Press. 77-128.

STROSETZKI, Christoph. «August Wilhelm Schlegels Rezeption der spanischen Literatur». (2010) *Der Europäer August Wilhelm Schlegel*. York-Gothart Mix y Jochen Strobel (eds.) Berlin. De Gruyter. 143-157.

TAR, Jane. (2004) «Hamartia in Cervantes' *La Numancia*». *Romance Notes*. 45.1. 55-62. Publicado también en TAR, Jane. (1990) «Hamartia in Cervantes' *La Numancia*». *Aleph*. 5. 22-28

VALBUENA PRAT, Ángel. (1937) *Historia de la literatura española*. Vol. II. Barcelona. Gustavo Gili.

WELSCH, Wolfgang. (1997) «Transkulturalität: Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen». *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Irmela Schneider y Christian W. Thompson (eds.) Köln. Wienand. 67-90.

ZIMIC, Stanislav. (1992) *El teatro de Cervantes*. Madrid. Castalia.

VEGA, Lope de. (2006) *Arte Nuevo de hacer comedias*. Madrid. Cátedra.