

La actualidad de la *Numancia* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente

The actuality of the *Numancia* directed by Juan Carlos Pérez de la Fuente

Begoña Gómez Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
ESPAÑA
begona.gomez@unir.net

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 623-641]

Recibido: 31-08-2017 / Aceptado: 15-11-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.42>

Resumen. La tragedia cervantina *El cerco de Numancia* es una obra dramática con una fuerza e intensidad irrevocables y con una modernidad dramaturgica innegable que posibilita su adaptación para la puesta en escena del siglo XXI. En concreto, este estudio aborda la producción del Teatro Español de Madrid de la temporada teatral 2015-2016 dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente y cuya versión se denominó sintéticamente como *Numancia*. Una propuesta visual y sonora con reminiscencias operísticas que junto con un reparto actoral de enorme calidad y entrega y una actualización textual y temática del gran tema de la obra de Cervantes, la libertad, se direccionaron de forma abrumadora sobre el espectador.

Palabras clave. Cervantes; *El cerco de Numancia*; contemporáneo; adaptación teatral; puesta en escena española siglo XXI.

Abstract. The Cervantes tragedy *El cerco de Numancia* is a dramatic play with an irrevocable strength and intensity and an undeniable dramaturgical modernity that makes it possible to adapt to the staging of the 21st century. Specifically, this research addresses the production of the Spanish Theater of Madrid of the theatrical season 2015-2016 directed by Juan Carlos Pérez de la Fuente and whose version was synthetically named as *Numancia*. A visual and sound proposal with operatic reminiscences that together with an actoral distribution of enormous quality and delivery and a textual and thematic updating of the great theme of the work of Cervantes, freedom, were addressed overwhelmingly on the viewer.

Keywords. Cervantes; *El cerco de Numancia*; Contemporary; Theatrical adaptation; Spanish staging 21st century.

El director de escena español Juan Carlos Pérez de la Fuente realizó durante la temporada teatral 2015-2016 una versión de la obra dramática *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes. El estreno se produjo el 16 de abril de 2016 en el Teatro Español de Madrid con motivo IV Centenario de la muerte del escritor y fue titulada sintéticamente como *Numancia*¹. Una producción de este emblemático teatro caracterizada por una propuesta visual y sonora con reminiscencias operísticas que junto a un reparto actoral de enorme calidad y entrega y una actualización textual y temática del gran tema de la obra de Cervantes, la libertad, impactaron de forma abrumadora sobre el espectador².

1. Aunque inicialmente iba a ser una coproducción con el Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA) este espectáculo fue la primera y única versión del texto de Cervantes sufragada íntegramente por una institución pública española dentro de la programación oficial del IV Centenario de la muerte del escritor. Hubo también otra propuesta de *El cerco de Numancia* a cargo de la compañía extremeña Verbo Producciones que giró durante todo este evento por el territorio nacional. En coproducción con el Festival Internacional de Teatro Clásico, su estreno se produjo con anterioridad a la puesta en escena de Pérez de la Fuente: el 19 de agosto de 2015 en el Teatro Romano de Mérida (Badajoz). La ficha técnica y artística de *El cerco de Numancia* de Verbo Producciones es la siguiente:

Versión: Florián Recio. Dirección escénica: Paco Carrillo. Escenografía: Damián Galán. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Laoctava. Iluminación: Francisco Cordero. Intérpretes: Fernando Ramos, Ana García, Pedro Montero, Paca Velardiez, David Gutiérrez, Juan Carlos Tirado, José Francisco Ramos. Jesús Manchón y Manuel Menárguez. Intérpretes-músicos: María Luisa Rojas, Juanjo Frontela y Eloy Talavera.

2. *REPARTO por orden de intervención:*

Beatriz Argüello: La Mujer, Embajador segundo, La mujer-España, Numantino segundo y La mujer-Guerra

Alberto Velasco: El Hombre, Embajador primero, El hombre-España, Numantino primero, El hombre-Soldado, El hombre-partera, Hambre y Enfermedad

Chema Ruiz: Escipión

Raúl Sanz: Yugurta

Carlos Lorenzo: Mario

Alberto Jiménez: Teógenes

Markos Marín: Leonelo y Numantino tercero

Maru Valdivielso: Mujer primera, Numantino cuarto y Madre primera

Julia Piera: Numantino quinto, Madre tercera y Nadie

Críspulo Cabezas: Leonicio y Numantino sexto

Mélida Molina: Mujer segunda, Madre segunda y Mujer de Teógenes

Miryam Gallego: Lira

EQUIPO ARTÍSTICO

Diseño de escenografía: Alessio Meloni (AAPEE)

Diseño de vestuario: Almudena Huertas

Diseño de iluminación: José Manuel Guerra

Composición musical y espacio sonoro: Luis Miguel Cobo

Diseño de audiovisuales: Miquel Àngel Raió

Asesora de voz y dicción: Concha Doñaque

Asesor de movimiento escénico: Alberto Velasco

La tragedia cervantina es una obra dramática de una enorme fuerza e intensidad y con una modernidad dramática innegable que posibilita su adaptación para la puesta en escena del siglo XXI. En consecuencia, y en relación con la necesaria unión del hecho escénico con el texto literario, resulta conveniente exponer por qué *El cerco de Numancia* pertenece al canon de las obras canonizadas cervantinas más representadas³ y cuáles son las lecturas escénicas más próximas o alejadas con la última *Numancia* del Teatro Español.

Alfredo Baras Escolá en una edición crítica del texto teatral argumenta que «tan persistente adaptación de la obra a época y países tan diversos, así como a ideologías, no ya diversas, sino del todo contrapuestas, añade la vigencia del mensaje a su capacidad alusiva originaria»⁴. La primera versión escénica con una evidente huella en la puesta en escena de Pérez de la Fuente fue la realizada por Rafael Alberti⁵. Titulada también como *Numancia* se estrenó en plena guerra civil española en el Teatro de la Zarzuela el 28 de diciembre de 1937 como reflejo de un Madrid republicano sitiado por el bando nacional⁶. Bajo el subtítulo de «adaptación y versión actualizada»⁷, esta propuesta del Teatro de Arte y Propaganda del Estado de la II República contenía la fuente estética del personaje de España del espectáculo del director de escena Pérez de la Fuente.

Ya en el periodo de la dictadura franquista el texto cervantino contó con propuestas dispares⁸. En plena posguerra, se estrenó el 28 de mayo de 1948 en el

Ayudante de dirección: Pilar Valenciano («*Numancia*. Dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente», 2016b).

3. Según Luciano García Lorenzo, se deben agregar a este canon la comedia *Pedro de Urdemalas*, las dramatizaciones de *El Quijote* y los entremeses *La guarda cuidadosa*, *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*. Además argumenta que este género dramático breve supone más de la mitad de lo que se representa de Cervantes, número que aumenta considerablemente con el teatro aficionado. Estas aseveraciones las emitió en la conferencia titulada «Cervantes en escena: de *La Numancia* a *La gran sultana*» que realizó el 5 de noviembre de 2001 en la Fundación Juan March de Madrid dentro del ciclo *Teatro clásico español: Texto y puesta en escena*.

Por otro lado, mencionar que el texto cervantino incluso ha dado lugar a otros textos literarios. La versión textual más cercana en el tiempo a la puesta en escena del Teatro Español de Madrid es la que realizó Alfonso Sastre en 1968 con el nombre de *Crónicas romanas*. En 2002, se publicó la segunda parte de esta obra: *El nuevo cerco de Numancia* (Sastre, 2002). Ver Baras Escolá, 2009; Cortadella, 2005.

4. Baras Escolá, 2009, p. 42.

5. Sobre las propuestas teatrales nacionales de fechas precedentes a la de Alberti y sobre los montajes internacionales gestados hasta la década de los sesenta del siglo XX se debe acudir a: Baras Escolá, 2009; Sánchez Castañer, 1976.

6. *Numancia* de Alberti estuvo en cartel hasta el 8 de marzo de 1938 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, feudo del Teatro de Arte y Propaganda del Estado. En su haber contó con un buen número de profesionales técnicos y artísticos para aunar un teatro de arte y popular. Entre ellos destacan, el escenógrafo Santiago Ontañón, el músico Lehoz con los coros del Orfeón Confederal, el telón de boca de Alberto Sánchez y la dirección escénica de María Teresa León. Su vinculación con el Consejo Central de Teatro hizo posible la realización de este proyecto con los mejores medios técnicos del momento y con una fuerte inversión de capital.

7. Alberti, 2003, p. 539.

8. Durante este periodo, junto a las propuestas que se mencionan en este estudio, se realizó una función benéfica de *El cerco de Numancia* dirigida por Mario Villanova el 30 de diciembre de 1958 en el Teatro Eslava de Madrid. Ver Marquerie, 1958.

Teatro Romano de Sagunto (Valencia) con un grupo de alumnos universitarios dirigidos por el entonces Catedrático de la Universidad de Valencia Francisco Sánchez Castañer⁹. Este realizó la adaptación textual para una producción con considerables medios materiales y al amparo del régimen franquista que veía en esta versión a una España-Numancia aislada por Europa-Roma. Por último, la puesta en escena se enmarcó dentro de los actos conmemorativos oficiales del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, el único paralelismo que se puede establecer con la *Numancia* del siglo XXI gestada para el IV Centenario de su muerte.

Posteriormente José Tamayo y Miguel Narros, directores de escena representativos de la puesta en escena española del siglo XX, expusieron su visión del clásico cervantino. Muy diferentes entre ellas pero a la vez muy ligadas a su poética teatral, este proceso de revisión del texto dramático por parte de la figura del director de escena mantiene un punto en común directo con la versión de Pérez de la Fuente.

En concreto, la *Numancia* del siglo XXI únicamente se acerca a la propuesta escénica de José Tamayo, estrenada en 1961 en el Teatro Romano de Mérida, en la realización de una propuesta que aboga por lo visual aunque sin el exceso de la majestuosidad del realismo arqueológico de Tamayo¹⁰. Sobre la propuesta de Miguel Narros estrenada el 3 de octubre de 1966 en el Teatro Español de Madrid¹¹, la *Numancia* de Pérez de la Fuente posee varios puntos en común. En primer lugar, porque ambas se trataron de producciones del Teatro Español de Madrid sobre la tragedia cervantina y fueron tituladas como *Numancia*. En segundo lugar, porque en ambas la actualidad socio-política fue la base de su planteamiento ideológico¹². Finalmente, porque en las dos versiones de la *Numancia* del Teatro Español, la concepción espacial y las interpretaciones de los actores no se concibieron bajo patrones naturalistas.

Las versiones del clásico de Cervantes en el periodo democrático no se realizaron hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI como resultado del desencanto de la sociedad democrática sobre el hombre contemporáneo. Las nuevas propuestas actualizaban la tragedia y la proyectaban hacia los poderes políticos, sociales y económicos que cercan la voluntad de un pueblo o, más reductivo aún, del propio individuo.

La primera de ellas, *El cerco de Numancia* dirigida por Manuel Canseco en 1998 subió a las tablas del Teatro Romano de Mérida¹³, casi treinta años después de la versión de José Tamayo, para reflejar los devastadores efectos de la globalización sobre aquellos pueblos desprovistos de libertad.

9. Ver Baras Escolá, 2009; «Cervantes y la puesta en escena», 1999; Sánchez Castañer, 1976.

10. Ver Baras Escolá, 2009; «Cervantes y la puesta en escena», 1999; Sánchez Castañer, 1976 y 1982.

11. Ver «Cervantes y la puesta en escena», 1999; Doménech, 1966; Sánchez Castañer, 1976.

12. En el caso de Narros, su espectáculo era una lectura política del tema de la libertad en la que, entre otras, se vislumbraba el conflicto de la Guerra de Vietnam con unos romanos identificados con el imperialismo estadounidense. Ver Fernández-Santos, 1966.

13. El estreno se produjo el 15 de julio de 1998 en el marco del Festival de Teatro Clásico de Mérida.

A continuación, las nuevas dramaturgias escénicas concentraron el conflicto principal de los numantinos en la falta de libertad del individuo con versiones textuales alejadas de la fuente cervantina. En 2005, la compañía Kull d'Sac adoptaba técnicas del teatro oriental en una propuesta simbólica y física interpretada por un único actor¹⁴. En 2011 dos dramaturgias contemporáneas de la tragedia cervantina mostraban su vigencia. Por un lado la *Numancia* dirigida por José Luis Arellano García con la Joven Compañía¹⁵ y por otro, *Muere, Numancia, muere*, una narrativa actual de Carlos Be donde la tragedia se intercalaba con ciertos toques de humor y música trepidante¹⁶. No obstante, la propuesta textual y escénica más próxima a la *Numancia* del director Pérez de la Fuente fue la realizada en 2015 por la compañía Verbo Producciones¹⁷. Una versión actualizada en prosa que facilitaba la comprensión de los versos cervantinos con una puesta en escena muy teatral, visual y sonora.

Para la *Numancia* del siglo XXI que centra este estudio, los autores de la versión, Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño, se basaron en los manuscritos conservados de la tragedia original; copias de escenificación no realizadas por Cervantes y estudiadas en las ediciones críticas publicadas. De hecho, estos mismos declararon que para su adaptación «hubo que leer y releer mil veces el texto de Cervantes en diferentes ediciones críticas»¹⁸. Sin embargo, la versión fue elaborada como respuesta crítica a las deficiencias de la sociedad actual, lo que el director de escena consideró una necesidad: «Había que verla en Democracia, cuando creemos que vivimos en libertad»¹⁹. Es por ello que la propuesta teatral abogaba por el Humanismo Universal que desterraba la discriminación, la explotación y cualquier método de marginación empleado en la sociedad global actual.

En la fábula de Cervantes los romanos desean imponer su sistema político, la democracia, como yugo al pueblo de Numancia al que consideran bárbaro a pesar de que este respeta la igualdad entre todos los miembros de su ciudad sin distinción de edad, sexo, religión o poder económico. La arrogancia del general romano Escipión, que contiene la *hybris* de la tragedia, cerca la ciudad para conseguir que se dé por vencida. El planteamiento actualizado de la versión identificaba el tema central de Cervantes, la libertad, con la dignidad de cualquier ser humano oprimido por los nuevos imperios contemporáneos. El profesor Jesús González Maestro²⁰, estudioso de esta obra dramática, atribuye esta modernidad al genio cervantino:

14. La dirección e interpretación fue de Javier Juárez y la adaptación de Laura Merino Manuel. Además, esta compañía vallisoletana de pequeño formato participó con su interesante propuesta en la edición de 2006 del Festival Internacional de Teatro Clásico (Almagro).

15. Esta versión se estrenó el 9 de abril de 2011 en el Teatro de la Casa de la Juventud de Parla (Madrid). Adaptada por Mar Zubieta, fue una sugestiva propuesta contemporánea, estética y conceptual, en la línea de las creaciones de José Luis Arellano con la Joven Compañía.

16. Dirigida por Sonia Sebastián, el estreno fue el 7 de noviembre de 2011 en la sala Microteatro por Dinero de Madrid.

17. Ver la nota a pie número uno.

18. «*Numancia*. Teatro Español. Descargas», 2017, p. 4.

19. «Programación 2015-2016», 2016.

20. González Maestro, 1999, p. 214.

«La *Numancia* es una tragedia, quizá la primera en la historia de la dramaturgia occidental, que confiere honor y dignidad a la acción heroica de personajes humildes».

Así mismo, la producción establecía un puente directo con la sociedad actual, desnaturalizada por la corrupción del poder, frente a la cual los numantinos de a pie continuaban resistiendo con la fuerza que les otorgaba su dignidad. En este sentido, el suicidio colectivo del pueblo de Numancia en la tragedia de Cervantes daba al espectáculo un final de esperanza para el espectador y una motivación para luchar día a día²¹. Estos versos creados por la adaptación lo reflejan:

NUMANTINO PRIMERO La dignidad que todo lo hace fuerte
 vendrá de libertad enriquecida.
 Digno y libre será, pues, el futuro
 de un pueblo que logró saltar el muro²².

Los recursos textuales utilizados en la versión de *Numancia* para acercar la propuesta al espectador actual se caracterizaban, principalmente, por mantener gran parte de los versos cervantinos aunque se eliminaban algunos fragmentos y se añadían otros para subrayar la referencia a la contemporaneidad. Las adhesiones, creadas por el poeta y coadaptador Luis Alberto de Cuenca, mantenían la métrica de cada estrofa confeccionada por Cervantes, lo que denotaba el máximo respeto al verso de los autores de la versión. La primera gran supresión se integraba dentro del propio título elegido para la producción que reducía el original a *Numancia*, denominación que potenciaba a los numantinos como protagonistas y ayudaba a ensalzar sus acciones.

Por el contrario, la estructura externa de la versión sí que difería sustancialmente de la original. Frente a las cuatro jornadas escritas por Cervantes, la *Numancia* de Pérez de la Fuente trascurría en tres. Esta reducción se debía a que se fusionaban la segunda y la tercera jornada a raíz de la supresión de los episodios relacionados con elementos sobrenaturales.

Además, las jornadas se enmarcaban entre un prólogo y un epílogo adheridos a la obra original y que eran protagonizados por un Hombre y una Mujer con una indumentaria sencilla y actual de color blanca que durante toda la obra interre-

21. La compañía teatral que representó *Numancia* se identificó absolutamente con la propuesta de la producción. Su director de escena, Juan Carlos Pérez de la Fuente, también entonces director artístico del Teatro Español, espacio gestionado por el Ayuntamiento de Madrid gobernado por el partido político Ahora Madrid, se vio inmerso durante gran parte del periodo creativo y de las representaciones del espectáculo en un conjunto de rumores extraoficiales que adelantaban su destitución. Finalmente, Pérez de la Fuente hubo de concluir su labor como director artístico al día siguiente de la última función de *Numancia* y sin poder finalizar la gestión de la temporada teatral que había confeccionado para el Teatro Español de Madrid (Losáñez, 2016; Romo, 2016). Los propios actores expresaron públicamente su gran malestar por la situación vivida en una actividad paralela a la producción organizada por el teatro el 12 de mayo de 2016 y denominada «Encuentro con el público». La actriz Miryam Gallego declaró: «Hemos tenido momentos muy complicados por la situación de Juan Carlos. Es lamentable, indigna, una desgracia. Estamos viviendo Numancia en el siglo XXI. ¡Qué bochorno que la política nos aparte de la cultura!»

22. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 40.

lacionaban con el público. En la obra dramática no existía ninguna escena que precediera a la primera jornada con lo que el prólogo era una creación total de la dramaturgia. Sin embargo, el epílogo sustituía la entrada final del personaje de la Fama a modo de reescritura de sus versos. El prólogo y el epílogo representaban el tiempo presente actual que evocaba la fábula fuente y yuxtaponían dos planos temporales de la realidad, algo que ya el genio cervantino había creado mediante un recurso similar ya que colocó en paralelo la historia del cerco de Numancia con los personajes alegóricos²³.

El extenso número de personajes de la tragedia original se reducía en la adaptación sustancialmente de manera acertada y se evitaba la calificación de buenos o malos como medio que reflejaba el significado contemporáneo del conflicto principal: el choque de intereses que genera la incompreensión y lleva a la tragedia.

En primer lugar, a cada lado del conflicto se diseñaban dos grupos, el ejército romano, formado por dos soldados, Yugarta, Mario, y un general, Escipión, frente al pueblo numantino. Para reforzar el protagonismo de este último, su número de personajes era bastante mayor que el de sus oponentes: Teógenes, dos Embajadores y, a modo de coro de tragedia grecolatina, seis hombres, dos mujeres y tres madres. Los personajes con nombres propios como Leonelo, Leonicio, Lira y Nadie se empleaban para reforzar la actualidad de los temas de la fuente. La falta de verosimilitud para la sociedad actual, hizo que desaparecieran de la versión de *Numancia* aquellos personajes que participaban en las escenas que recreaban rituales paganos o invocaciones a los dioses o a los muertos, tales como los Sacerdotes, Marquino el hechicero, un Muerto y un Demonio.



Fotografía 1, Soldados romanos



Fotografía 2, Grupo de numantinos

Por último, los personajes alegóricos se reducían al Hombre y a la Mujer, citados en el prólogo y el epílogo de la adaptación, a La mujer-España, El hombre-España, La mujer-Guerra, El hombre-soldado, El hombre-partera y Hambre y Enfermedad. Esta dualidad de géneros planteaba el tema de la igualdad de los mismos que se subrayaba especialmente al ser interpretados los personajes alegóricos por el mismo actor y actriz.

23. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, pp. 2-3 y 61-62. Ver Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, vv. 2417-2448.

Como ejemplo de la caracterización de los personajes alegóricos se acude al estudio de la escena quinta de la jornada primera de *Numancia*, un episodio protagonizado por La mujer-España y El hombre-España; en la fuente original aparece una única España y el río Duero con tres ríos. La división en dos Españas, las cuales portaban la misma indumentaria solo que una de color blanco y la otra de color negro, incidía en el concepto machadiano que reflejaba la fractura del pueblo español en la Edad Contemporánea que culminaría con la guerra civil. En consecuencia el verso cervantino «que soy la sola y desdichada España»²⁴ se sustituyó en la adaptación por «que soy la rota y desdichada España»²⁵.

El diseño de vestuario para estos personajes alegóricos era una singular estilización del vestuario femenino de la época de Cervantes al que se le agregaba una alambrada que separaba a los personajes y que dialogaba con la actualidad. La caracterización de sus rostros recreaba la escultura de la *Dama de Elche* por medio de unos rodetes a ambos lados de la cabeza que dificultaban la visión a los actores y que simbolizaba la falta de comunicación entre las dos Españas. Esta caracterización era un recuerdo de la versión de la también titulada *Numancia* que Rafael Alberti realizó en Madrid durante la guerra civil²⁶.



Fotografía 3, La mujer-España y El hombre-España

A nivel textual la escena parte de la fuente aunque agregaba una secuencia final que describía parte de la historia de España más allá del Imperio de Felipe II que recoge Cervantes²⁷. Eliminando toda referencia al río Duero, se relataba la guerra civil, la dictadura, la instauración de la democracia con la unión a Europa y, finalmente, se describía la actualidad de España como una «madrastra» que «levanta

24. Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, v. 360.

25. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 14.

26. Ver Torres Nebrera, 2009, pp. 192-193.

27. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, pp. 14-17. Ver Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, vv. 353-536.

muros infranqueables» para impedir la entrada de la «emigración del sur». La escena de La mujer-España y El hombre-España concluía con un mensaje desolador que unido a las imágenes que apoyaban los versos y se proyectaban sobre los muros de Numancia configuraba un momento de impacto visual y sonoro de naturaleza apocalíptica.

Por otra parte, y sin lugar a dudas, eran los personajes femeninos los verdaderos protagonistas y héroes de la *Numancia* producida por el Teatro Español de Madrid. Las mujeres numantinas conformaban un matriarcado que ejercía el movimiento de la acción dramática y configuraba la fuerza y unión entre el pueblo cercado frente a los romanos. La modernidad de Cervantes quedaba evidente, una vez más, en el tratamiento y reflejo de la igualdad entre hombre y mujer, a pesar de la diametralmente opuesta situación del género femenino de finales del siglo XVI. Como ejemplo, sirvan estos versos de la Mujer primera:

MUJER PRIMERA Hijos de los numantinos,
 ¿qué es esto? ¿Cómo no habláis
 y con lágrimas rogáis
 que eviten vuestros destinos?
 Decidles que os engendraron
 libres, y libres nacisteis,
 libres sois, libres vivisteis
 y en libertad os criaron.
 Decidles que, pues la suerte
 nuestra va tan decaída,
 que, como os dieron la vida,
 asimismo os den la muerte.
 ¡Ah, muros de esta ciudad!
 Si podéis hablar, decid
 y mil veces repetid:
 ¡numantinos, libertad!²⁸

Igualmente, en la adaptación el tema de la maternidad no se desterraba de la faceta femenina. Desarrollado a través de los personajes corales de la Madre primera, Madre segunda y Madre tercera durante la escena undécima de la jornada segunda de la versión, en el texto fuente tan solo aparecía el personaje de la Mujer acompañada por un Hijo con el que dialogaba y una Criatura sin intervención textual²⁹. Con esta variación dramática se potenciaban las consecuencias trágicas sobre las heroínas de *Numancia* a modo de lamento de los coros grecolatinos.

En la puesta en escena, las madres expresaban su agonía por medio de unas desgarradas interpretaciones envueltas en una espléndida estética de claroscuros inspirada en la iconografía de la representación pictórica de la Virgen de la Leche y las mujeres del mundo Islámico. En concreto, las mujeres portaban un gran velo

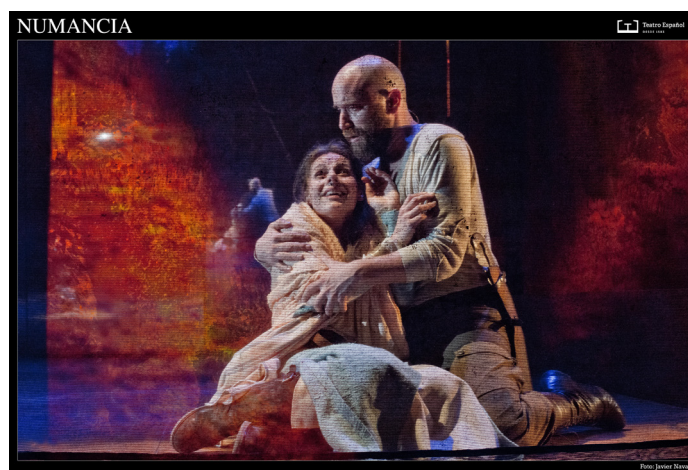
28. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 31. Ver Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, vv. 1338-1369.

29. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, pp. 39-40. Ver Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, vv. 1688-1731.

que les cubría el rostro y les caía hasta los pies pero que dejaba al descubierto uno de sus pechos. La acotación inicial de esta escena que consta en la versión describe esta ambientación:

*(Tenebrosa procesión de madres numantinas que van arrojando a la hoguera todos sus bienes. Un aire de vanitas barroca preside la escena. Las madres llevan un pecho descubierto como símbolo de su maternidad. Vida y muerte, luz y oscuridad, se entrecruzan.)*³⁰

Por otro lado, el tema del amor entre hombre y mujer era representado por dos personajes a los que se daba nombre propio: los numantinos Leonelo y Lira. Interpretados respectivamente por Markos Marín y Miryam Gallego, la corrección de sus escenas individuales destacaban por la riqueza de matices y fuerza expresiva. Sobresalía del resto la escena cuarta de la jornada tercera de la adaptación donde se producía la violación de Lira por El hombre-soldado. Construida al margen de la forzosa ambigüedad y del decoro que Miguel de Cervantes creó, en la puesta en escena se alcanzaba el clímax de tensión trágica del espectáculo³¹.



Fotografía 4, Lira y Leonelo

Posteriormente se visualizaba otro de los grandes aciertos de la versión escénica: la inclusión de una variación de la escena cervantina protagonizada por los personajes alegóricos Guerra, Hambre y Enfermedad. Hábilmente, se conformaba un episodio grotesco que provocaba extrañeza en el espectador para así bajar tensión dramática entre la escena previa, la brutal violación de Lira, y la posterior, el asesinato por parte de Teógenes de su mujer e hijos.

30. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 39.

31. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, pp. 40-47. Ver Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marraz, vv. 1936-1979.

Los recursos escénicos de distanciamiento empleados en esta escena son clara influencia de Bertolt Brecht. En primer término, porque el personaje de La mujer-Guerra, que transportaba un carro decorado con imágenes alusivas a la muerte, era una trasposición de la Madre Coraje del alemán. La mujer-Guerra se encontraba en tan avanzado estado de gestación que se recreaba en escena el parto, asistido por el esperpéntico personaje del hombre-partera que la ayudaba a dar a luz a sus hijas Hambre y Enfermedad, unas inquietantes cabezas de muñeca. Esta situación no consta en la obra de Cervantes puesto que no contempla la asociación familiar de la Guerra con Hambre y Enfermedad y, obviamente, tampoco aparece El hombre-partera³².

Como resultado, los versos iniciales que ilustraban el parto de la Guerra eran novedades de la adaptación; posteriormente se insertaba parte de las intervenciones de los personajes Hambre y Enfermedad aunque interpretados por los actores que encarnaban a La mujer-Guerra y a El hombre-partera que actuaban de ventrílocuos con las cabezas de muñeca mostrando una magnífica técnica vocal. Otros elementos escénicos con reminiscencias de Brecht fueron aquellos que completaban el contraste de esta escena con el resto del montaje: la intensa iluminación de unas tonalidades exclusivas para este episodio, el color rojo y el verde, y el fondo musical de un pasodoble.



Fotografía 5, La mujer-Guerra y El hombre-partera

Sobre el análisis de los temas de la propuesta de *Numancia*, el valor de la amistad, otra de las tesis del texto de Cervantes, se reforzaba en la versión por el cambio

32. La acotación de la versión que describe lo anterior es la siguiente: «(La Señora de la Muerte no es otra que LA MUJER-GUERRA. Viene embarazadísima y tira de un carro cargado de cadáveres. Sin duda Bertolt Brecht había leído a Cervantes. Simultáneamente a las contracciones y ruptura de aguas de LA MUJER-GUERRA, EL HOMBRE-SOLDADO se convierte en LA MUJER-PARTERA, poniéndose un delantal, unas perneras que saca del carro y una cofia con gran cruz amarilla. El resultado van a ser dos hermosas gemelas: HAMBRE y ENFERMEDAD. De cómo lo siniestro se convierte en esperpéntico. Un olor a azufre se expande por la escena.» (Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 48).

de nombre del amor de Lira: Leonelo en lugar de Manandro o Morandro, según la edición consultada. Se trató de una licencia dramática cuya función era aproximarlo fonéticamente al nombre de su amigo Leonicio el cual mantenía el original de la tragedia³³. Los adaptadores declaran al respecto: «dos amigos numantinos son, por ejemplo, la cara y la cruz de una misma moneda: por eso hemos acercado la fonética de sus nombres»³⁴.

El último personaje con nombre no colectivo era la muchacha Nadie que cerraba la propuesta con un final esperanzador, y que en el texto cervantino se identifica como un joven denominado Bariato. Este cambio de la versión concluía la potenciación de la figura de la mujer que desde el comienzo del espectáculo se había ido planteando. Aunque su valentía final no desterraba el lógico miedo humano, Nadie no cedía al soborno del general Escipión con el objeto de que el suicidio representara la dignidad del pueblo numantino que no soportaba el yugo romano.



Fotografía 6, Nadie. Cartel de Numancia

Ciertamente, la puesta en escena acertó con la actriz que encarnaba a este personaje pues se trataba de la más joven de la compañía, sin experiencia en el teatro profesional y cuya fresca interpretativa protagonizó otro de los momentos más emotivos y de mayor fuerza dramática del espectáculo. Según el director de escena: «Buscaba a una actriz que no fuera conocida, que viniera a renovar y que tuviera

33. Cervantes, *El cerco de Numancia*, ed. Marrast, p. 38. Cervantes, *Teatro completo*, v. 683.

34. «Numancia de Miguel de Cervantes», 2016, p. 13.

algo especial. Ella es una chica del 15M»³⁵. Nadie ocupaba un columpio colocado en altura y que simulaba la torre del texto de Cervantes. Desaliñada y sucia, con una indumentaria blanca muy sencilla, se destacaba su grandeza mediante su iluminación directa frente a la oscuridad que envolvía a los romanos en la parte inferior de la escena. Una magnífica composición escénica que se completaba con el suicidio de Nadie, la cual se arrojaba del columpio al suelo muy lentamente y al compás de una melodía lírica.

Para acabar con las principales intervenciones textuales de la versión de *Numancia*, el análisis del tema de la religión es esencial para comprender la propuesta del director de escena. En general, la adaptación solo recogía algunas alusiones a los dioses paganos como simple evocación puesto que se configuraba como una tragedia sin dioses. Esta variación dramática caracterizaba más racionalmente a los personajes y los aproximaba a la actualidad.

No obstante, Pérez de la Fuente, establecía el tratamiento temático a partir del original de Cervantes al afirmar ser una «Biblia laica»³⁶. Este planteamiento también se fundaba en los estudios filológicos realizados por Jesús González Maestro³⁷ a partir de la obra dramática *El cerco de Numancia*: «Cervantes escribe *La Numancia* asumiendo que la causa final de lo que sucede no es Dios, sino el ser humano».

En la versión textual de *Numancia*, esta ausencia de los dioses quedaba establecida desde el prólogo. Los siguientes versos reflejan claramente el nuevo planteamiento:

EL HOMBRE	Libre soy. El azar de la materia me ha forjado. Los dioses ya no cuentan en este mundo: viajan por el éter rumbo a ninguna parte y no se ocupan de lo que nos sucede a los humanos. Se ha secularizado la tragedia ³⁸ .
-----------	---

Respecto a la desaparición de los episodios que relatan rituales paganos o invocaciones a los dioses o a los muertos de la segunda jornada del original, cabe agregar la acotación que la versión añadió para mantener la prefiguración del final trágico de los numantinos, elemento clave de la intriga. La contemporaneidad de la puesta en escena se reflejó en la sustitución de los versos de Cervantes por la imagen visual que describe la didascalia:

*(Arrecia la tormenta. El pueblo de Numancia desfila en procesión. Susurro de tambores y trompetas. Cantos penitenciales, olor a incienso. Sahumerios de sacerdotes y gemidos de flagelantes. Danzas rituales y máscaras.)*³⁹

35. «*Numancia* de Miguel de Cervantes», 2016, p. 11.

36. «*Numancia*. Dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente», 2016b.

37. González Maestro, 2007, p. 97.

38. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 2.

39. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 24.

Las reuniones de los gobernadores numantinos con su pueblo que aparecen en la fuente se traducían en escena como «Asambleas de Numancia» y transcurrían durante la primera, sexta y séptima escena de segunda jornada de la adaptación⁴⁰. Sin la presencia de los sacerdotes y el hechicero, todos eran ciudadanos que en igualdad de condiciones acudían para decidir el destino de su pueblo. De hecho, el concepto de 'asamblea' es un término que Cervantes no utiliza, y con el cual se reforzó la actualidad de la producción. A pesar de todo lo anterior, el tema de la religión, aunque no aparecía en el contenido textual, sí se reflejaba nuevamente en la imagen visual. En este caso se trataba de la indumentaria que portaban los numantinos, una túnica con claras reminiscencias de los sacerdotes del texto original. La diseñadora de vestuario afirmó sobre esta: «Hay una prenda inspirada en los monjes de Zurbarán que simboliza y da un aire místico al pueblo numantino»⁴¹.



Fotografía 7, Asamblea de numantinos

El epílogo del espectáculo de Pérez de la Fuente concluía la tragedia humana de los numantinos con una nueva configuración escénica del final del texto fuente. El personaje de la Mujer explicaba a Escipión quién era Nadie y por qué se había suicidado. Posteriormente, la muchacha se levantaba y junto al resto de los numantinos conformaban el hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci en el interior de dos aros metálicos. Este signo incidía en la propuesta Humanista Universalista del espectáculo y, a nivel textual, quedaba registrado en los nuevos versos del epílogo:

EL HOMBRE	¡Quitadme ropa, versos, tiempo, espacio! Expáandanse las lorzas de mi carne. Estar desnudo es bello. El cuerpo humano
-----------	---

40. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, pp. 18-20 y 28-33.

41. «Numancia de Miguel de Cervantes», 2016, p. 24.

es la mejor medida de las cosas,
aunque el mío supere al de Leonardo⁴².



Fotografía 8, La Mujer y el Hombre

En otra vertiente, los principales recursos escénicos de la *Numancia* del Teatro Español de Madrid, como el diseño del conjunto visual y a la ambientación sonora, no abandonaban lo épico del texto cervantino. De igual modo, la presencia de la ritualidad y de lo telúrico en el ser humano mantenía latente el concepto de tragedia elaborado por Cervantes⁴³.

El diseño de escenografía describía un espacio no realista por medio del uso de cadenas y paneles con materiales opacos o transparentes como la gasa, que progresivamente cerraban el espacio y sobre los que se proyectaban imágenes que se debatían entre lo simbólico y lo real; ejemplo de esto último eran los muros reales de los restos arqueológicos de Numancia. El predominio de las tonalidades frías de la iluminación incidía en la localización espacial de la fábula, el tiempo desapacible del territorio castellano. Así mismo, el fondo de la escena recreaba la pared de un muro con espejos que permitía el reflejo de lo que acontecía en escena con un bello juego de profundidad y perspectivas. Para finalizar, el suelo del escenario era de color tierra y la parte superior establecía conexiones con la historia del siglo XX al reproducir las alambradas de un campo de concentración.

El diseño de vestuario de *Numancia*, de una enorme originalidad y trascendencia, favoreció la comprensión de la propuesta. Visualmente, marcaba la diferencia entre los romanos y los numantinos y, a su vez, la igualdad entre estos últimos. El ejército de Roma llevaba un vestuario de tonos azules y grises mientras que en el pueblo de Numancia predominaban los tonos ocres. La propia diseñadora de vestuario ofreció una precisa descripción de las fuentes:

Para los romanos existe una inspiración en el ejército Napoleónico. [...] Los hombres numantinos tienen un aire guerrillero con patrones de prendas militares

42. Cuenca y Mariño, *Versión de «Numancia»*, p. 62.

43. «Numancia. Dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente», 2016a.

de la primera y segunda guerra mundial. Las mujeres son una evolución de la propia indumentaria de las numantinas. Prendas de seda rústica que imita los tejidos que ellas mismas fabricaban, grandes collares y brazaletes, conviven con botas y pantalones actuales⁴⁴.

La construcción física de los personajes reforzó el contraste entre los dos grupos del conflicto. Los soldados romanos se desplazaban erguidos con unos movimientos limpios muestra de su superioridad; es por ello que Escipión, su general, se dirigía frontalmente y con seguridad hacia el público como si este formara parte de su ejército. Por el contrario, los movimientos escénicos de los numantinos reflejaban con éxito, a partir de un «trabajo desde la animalización»⁴⁵, su conflicto interior que se debatía entre la lucha por su dignidad y el hambre y el cansancio físico extremo que sufrían.

Finalmente, la ambientación sonora de la *Numancia* de Pérez de la Fuente constituyó el más importante recurso escénico recreador de atmósfera así como de la concreción del tiempo interno y del espacio exterior de la acción. Realizada a partir de elementos de la naturaleza, el conjunto ofrecía un resultado con tendencia operística. Algunos de los efectos sonoros más destacados fueron aquellos que potenciaban la ritualidad de la propuesta: el eco de las voces de los numantinos en las asambleas y el sonido de las semillas de unas vainas que todo el elenco reproducía antes de dar paso a los versos cervantinos de la primera jornada.



Fotografía 9, Ritualidad de las vainas

En definitiva, la propuesta teatral del Teatro Español de Madrid sobre la obra dramática de Miguel de Cervantes *El cerco de Numancia*, realizada con motivo IV Centenario de su muerte, constituye una interesante puesta en escena a partir de una adaptación basada en el original pero filtrada por el punto de vista contemporáneo.

Las variaciones de la versión se centraron en la matización del tema de la libertad de los numantinos y su elección por quitarse la vida como medio para mante-

44. «Numancia de Miguel de Cervantes», 2016, p. 28.

45. «Numancia de Miguel de Cervantes», 2016, p. 28.

ner la dignidad que el Imperio romano pretendía usurparles. Una dignidad que el planteamiento del espectáculo extrapoló a la actual lucha diaria del individuo frente a los poderes opresores que le coartan la elección de su propio camino y el desarrollo de su libre expresión. Sin duda, la *Numancia* del director de escena Pérez de la Fuente se representó en un momento histórico de una libertad ficticia marcada por los nuevos imperios económicos y políticos, por lo que, tras su visualización, quizás pudimos sentirnos un poco numantinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael, *Teatro I. Numancia*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Arellano, Ignacio, «Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, 2005, pp. 29-52.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Poesía, historia, imperialismo: la *Numancia*», *Anuario de Letras*, 2, 1962, pp. 55-75.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «*La Numancia* (Cervantes y la tradición histórica)», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 247-275.
- Baras Escolá, Alfredo, «Estudio preliminar», en *Tragedia de Numancia. Escrito de Miguel de Cervantes Saavedra*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 13-54.
- Cervantes, Miguel de, *El cerco de Numancia*, ed. Robert Marrast, Madrid, Cátedra, 1995.
- Cervantes, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994.
- Cervantes, Miguel de, *Teatro completo*, Pamplona (Navarra), La Maison de l'Écriture [Altaya], 2004.
- Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. Actas del Coloquio de Montreal, 1997*, ed. Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- Cortadella, Jordi, «*La Numancia* de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España imperial», en *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Chul Park, Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, pp. 557-570.
- Cuenca, Luis Alberto de y Alicia Mariño, *Versión de «Numancia»*, texto inédito, 2016.
- Doménech, Ricardo, «Un montaje de *Numancia* y el problema de los clásicos», *Cuadernos Hispano-Americanos*, 68, 1966, pp. 457-463.
- Edwards, Gwynne, «La estructura de *Numancia* y el desarrollo de su ambiente trágico», en *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso internacional*

- sobre Cervantes, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, 1981, pp. 293-301.
- Fernández-Santos, Ángel, «Inauguración de temporada en teatros nacionales», *Primer Acto*, 79, 1966, pp. 47-48.
- González Maestro, Jesús, «La Numancia cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 205-221.
- González Maestro, Jesús, «Idea de la libertad en *La Numancia* de Cervantes», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1, 2007, pp. 79-99.
- Hermenegildo, Alfredo, «El teatro trágico de Cervantes: *Tragedia del Cerco de Numancia*», en *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961, pp. 370-389.
- Hermenegildo, Alfredo, *La Numancia de Cervantes*, Madrid, Biblioteca de crítica literaria, 1976.
- «IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes». Disponible en línea: <<http://400cervantes.es>> [consultado: 1 de diciembre de 2017].
- Losáñez, Raúl, «La función más amarga de Pérez de la Fuente», *La Razón*, 23-5-2016.
- Marquerie, Alfredo, «El cerco de Numancia, de Cervantes», *ABC*, 31-12-1958, pp. 82-83.
- Martín, Francisco J., «El desdoblamiento de la hamartia en *La Numancia*», *Bulletin of the Comediantes*, 48.1, 1996, pp. 15-24.
- Martos, José Manuel, «Algunas notas sobre las rimas, el texto y un tema de *La Numancia*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 647-655.
- McCarthy, James, «The Republican Theatre during the Spanish Civil War: Rafael Alberti's *Numancia*», *Theatre Research International*, 5.2, 1980, pp. 193-205.
- «*Numancia* de Miguel de Cervantes», *La Diabla. Revista Pedagógica del Teatro Español*, 2016, p. 35.
- «*Numancia*. Dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente», grabación de la función realizada el 11 de mayo de 2016 en el Teatro Español de Madrid, Fondo Audiovisual del Centro de Documentación Teatral (INAEM), 2016a.
- «*Numancia*. Dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente», programa de mano del Teatro Español de Madrid, 2016b.
- «*Numancia*. Teatro Español. Descargas». Disponible en línea: <<http://teatroespanol.es/descargas/d.-numancia-v1.pdf>> [consultado: 1 de diciembre de 2017].
- «Programación 2015-2016». Disponible en línea: <<http://teatroespanol.es/programacion.php>> [consultado: 12 de mayo de 2016].

- Romo, José Luis, «Entrevista. Juan Carlos Pérez de la Fuente. "Me identifico con Cervantes. Me pueden los perdedores"», *El Mundo*, 14-4-2006.
- Rubio González, Lorenzo, «Observaciones métrico-estilísticas sobre *La Numancia* de Cervantes», *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española*, 13, 1988, pp. 159-168.
- Sánchez Castañer, Francisco, «Representaciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en el siglo XX», *Anales Cervantinos*, 15, 1976, pp. 3-18.
- Sánchez Castañer, Francisco, «Otra versión de *La Numancia* en nuestro siglo», *Anales Cervantinos*, 20, 1982, pp. 219-220.
- Sastre, Alfonso, *Diálogo para un teatro vertebral. El nuevo cerco de Numancia*, Hondarribia (Gipuzkoa), Hiru, 2002.
- Stanislav, Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.
- Torres Nebrera, Gregorio, *El posible / imposible teatro del 27*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

LISTADO DE FOTOGRAFÍAS

- Fotografía 1, *Soldados romanos*, Daniel Alonso, Fondo Audiovisual del Centro de Documentación Teatral (INAEM).
- Fotografía 2, *Grupo de numantinos*, Daniel Alonso, Fondo Audiovisual del Centro de Documentación Teatral (INAEM).
- Fotografía 3, *La mujer-España y El hombre-España*, Daniel Alonso, Fondo Audiovisual del Centro de Documentación Teatral (INAEM).
- Fotografía 4, *Lira y Leonelo*, Javier Naval, Teatro Español de Madrid.
- Fotografía 5, *La mujer-Guerra y El hombre-partera*, Javier Naval, Teatro Español de Madrid.
- Fotografía 6, *Nadie. Cartel de Numancia*, Chema Conesa, Teatro Español de Madrid.
- Fotografía 7, *Asamblea de numantinos*, Javier Naval, Teatro Español de Madrid.
- Fotografía 8, *La Mujer y el Hombre*, Javier Naval, Teatro Español de Madrid.
- Fotografía 9, *Ritualidad de las vainas*, Javier Naval, Teatro Español de Madrid.