

## La muerte y sus contrarios en la historiografía de *La Numancia*

Emmy Herland  
University of Colorado  
[Emmy.Herland@colorado.edu](mailto:Emmy.Herland@colorado.edu)

### Palabras clave:

Numancia. Cervantes. Nigromancia. Cuerpo. Muerto.

### Resumen:

*El cerco de Numancia*, la obra Cervantina que cuenta los eventos del asedio romano de la ciudad de Numancia en el siglo II a.C., incluye una escena en la que un numantino muerto se reanima en el escenario. El presente trabajo explorará la manera en que *La Numancia* entiende la historia tras el estudio del papel de esta figura muerta. Se mostrará que la inclusión de este cuerpo en la comedia crea una historiografía fantasmal. El muerto, una metonimia del sufrimiento de todos los numantinos, aboga por la importancia del registro histórico y la memoria mientras simultáneamente recuerda a su público que alguien siempre se queda fuera de la historia oficial.

---

## Death and Its Opposites in the Historiography of *Numantia*

### Key Words:

Numantia. Cervantes. Necromancy. Body. Corpse.

### Abstract:

*The Siege of Numantia*, Cervantes's play that dramatizes the events of the Roman blockade of the city of Numantia in the second century A.D., includes a scene in which a dead Numantian is temporarily revived onstage. This article explores the way that *Numantia* engages with history by studying the role of this reanimated corpse to show that its inclusion in the play creates a haunted historiography. The corpse, a metonym for the suffering of all Numantians, advocates for the importance of memory and historical record while he simultaneously reminds his public that someone is always left out of the official remembrance of the past.

---

Una sepultura se abre y sale tropezando un cuerpo amortajado. Aunque intenta resistir al nigromante que lo llama, no es capaz; el mago ha mojado la tumba con agua estigia y el cadáver tiene que obedecer la llamada. Cuando el nigromante lo convoca a la luz del sol—desde una tierra en la que nunca se ve un buen día—el cuerpo colapsa como si muriera de nuevo. El nigromante rocía el muerto con agua, ahora amarilla, y lo azota hasta que se retuerce de la angustia y, finalmente, se despierta. Esta escena violenta de nigromancia aparece en el acto segundo de *El cerco de Numancia*, escrito por Miguel de Cervantes entre 1581 y 1585.<sup>1</sup> Ambientada en el siglo II a.C. en la ciudad celtíbera de Numancia, que lleva años cercada por los romanos, la obra de Cervantes dramatiza los últimos días de la población numantina y su decisión de suicidarse en masa en vez de dejarse conquistar. El nigromante, Marquino, reanima el cuerpo de un ciudadano numantino recién muerto justo al final del segundo de cuatro actos, marcando el punto medio de la acción de la obra. Marquino, como el resto de Numancia, se preocupa por el futuro de la ciudad y quiere pedir una profecía del cuerpo. Al hacerlo, lleva la muerte misma a la ciudad de Numancia de forma literal y figurativa.

La acción de *La Numancia* se basa en la historia; el cerco, la destrucción, e incluso algunos personajes —notablemente Cipión, Cayo Mario y Quinto Fabio por parte de los romanos y Teógenes por parte de los numantinos— se representan con bastante precisión histórica según el estudio hecho por George Shivers en 1970. Sin embargo, la mayoría del acto segundo es ficticio: comienza con un intentado sacrificio de un carnero a Plutón y termina con la nigromancia. Estas escenas, que se encuentran fuera del canon crítico de esta obra, las señala Shivers como dos de los pocos momentos de la obra sin una base firme en la historia. Mientras Cervantes atribuye a los numantinos una religión híbrida, una mezcla del paganismo grecorromano y cristianismo, la realidad aprendida mucho después de la

---

<sup>1</sup> La obra a veces se llama por un título alternativo: *La destrucción de la Numancia*. A lo largo de este trabajo, yo usaré la versión breve *La Numancia*.



publicación de *La Numancia* es que la mayoría de las tribus celtíberas quemaron a sus muertos, lo cual imposibilita la necromancia representada por Cervantes.<sup>2</sup> El propósito de esta escena, entonces, no es representar los acontecimientos históricos, como lo hace el resto de las escenas que tienen lugar en el ambiente dramático de la ciudad. Por el contrario, la reanimación del cuerpo por Marquino se debe considerar tan metafórica como las apariencias de las figuras alegóricas que se vuelven a producir a lo largo de la obra.

Mientras el cuerpo no es precisamente figurativo, como son los personajes de España, el Duero, Guerra, Enfermedad, Hambre y Fama, es una representación visceral de la muerte hecha presente. Al exigir la reunión del cuerpo y alma y al abusarlo hasta que se despierta, Marquino subraya la centralidad de la defunción en la sociedad. Cervantes crea un lugar para la muerte en el centro del escenario, no solo por animar a un cuerpo sacado de su tumba sino también por la representación de todos los numantinos, que murieron más de un milenio antes de que Cervantes escribiera su historia. Es más, el acto de necromancia crea un microcosmos de la obra en sí; ambos Cervantes y Marquino centran los muertos entre los vivos y, tras hacerlo, llevan la historia al presente. La necromancia de *La Numancia* es tanto simbólica como literal y, con su representación, obliga al público a enfrentarse con los difuntos y entrar en un diálogo con ellos, así cuestionando el papel de la muerte en la construcción y recolección de la historia.

Un entendimiento de la necromancia que depende de la existencia del cadáver responde a la definición más estrecha del término. Entendido literalmente, un acto de necromancia devuelve la vida a un cadáver, tradicionalmente para que esta figura reanimada pueda comentar las vidas y los futuros de los que lo despiertan. Expandiendo esta definición a cualquier resucitación de los muertos, se puede considerar nigromántico a la interpretación o representación de los eventos históricos y sus protagonistas.

---

<sup>2</sup> Véase Shivers, 1970: 7-8.



Mientras Cervantes no puede llevar a un cadáver reanimado al escenario de manera literal, tras escribir una obra histórica y hacer que los actores encarnen a personajes que murieron siglos antes, ya sean figuras históricas o miembros ficticios de la sociedad histórica, crea una especie de muertos vivientes. Su gran acto de nigromancia se modela en miniatura con la nigromancia escenificada.

La nigromancia realizada en la ciudad de Numancia devuelve el alma a un cadáver destrozado por el hambre. El muerto que vuelve es una representación grotesca del sufrimiento de un cuerpo cercado. Cuando finalmente emerge de la tumba, un proceso de por sí arduo, una acotación lo describe como «el CUERPO AMORTAJADO, con un rostro de muerto, y va saliendo poco a poco, y, en saliendo, déjase caer en el tablado» [Cervantes, ed. 1984: 77]. Además, después del abuso de Marquino el cuerpo se despierta, habla y empieza su discurso pidiendo que Marquino cese su tratamiento violento. El difunto, con su representación incuestionablemente física, crea un espectáculo espantoso de la muerte. El medio teatral exige el elemento visual, pero el estado grotesco del cuerpo aumenta la pompa. Adicionalmente, la representación física del sufrimiento de la muerte recuerda a la audiencia que su fin es inevitable.

Para los numantinos, la muerte representada por el cuerpo es omnipresente. Él es un ciudadano anónimo que murió de hambre, pero no se sabe nada más de su vida o su pasado. Marquino elige animar a ese cuerpo en particular basado solamente en la causa de su muerte, ya que necesita un cuerpo entero y sin herida –«organizado todo en su asiento» [Cervantes, ed. 1984: v. 953]– en la que realizar su magia. Encima de su explicación práctica dentro del texto, la muerte por penuria también ayuda a definir al cuerpo como ejemplar de la figura cercada. El cuerpo ya ha sufrido inanición, mientras los vivos de Numancia padecen la misma aflicción. Muchos de los ciudadanos hacen referencia a su hambre en los actos tercero y cuarto en particular, desesperándose más según pasa el tiempo. Son personajes tan próximos a la muerte –y tan destinados a morir– que



Emilie Bergmann los llama «living corpses» [1984: 87].<sup>3</sup> El cuerpo reanimado se convierte en una representación de cualquier numantino, un símbolo encarnado de la hambruna y muerte que espera a toda la ciudad. Es más, sirve como recordatorio de que la muerte ya está presente en Numancia.

La ciudad de la Numancia está, a todos los efectos, ya destrozada antes de que termina el primer acto. Como pasa en cualquier narrativa histórica, tanto el autor como el público saben cómo terminará la historia, lo cual significa que desde el principio de la obra el público está muy consciente del hecho de que ningún numantino sobrevivirá. Y, para el lector o espectador que no conozca la historia de esta ciudad celtíbera, al final del primer acto salen las representaciones alegóricas de España y el Duero para presagiar la destrucción de Numancia y el ‘futuro’ del Imperio español. Justo antes de esa conversación, un diálogo entre en general romano Cipión y sus soldados, quienes rechazan un tratado presentado por los embajadores numantinos, prepara el escenario para la entrada de España. Aparece como figura femenina, adornada con una corona de torres y llevando un castillo en la mano. Pide la ayuda del Cielo para salvar Numancia; se preocupa de que la ciudad caiga y teme hacerse esclava de naciones ajenas. El Duero parece responder a sus miedos, prediciendo el futuro y, al hacerlo, construyendo un registro lineal de la historia que se basa en los eventos.

Mientras el diálogo inicial del ejército romano provee un fundamento firme del momento histórico de la obra, la aparición de las figuras alegóricas distorsiona esta noción de historicidad. El espectador descubre que la obra no es una mera representación de los hechos históricos, sino que juega con nuestro entendimiento de la estructura del tiempo. Primero las figuras alegóricas y luego el cuerpo reanimado existen fuera de nuestro concepto del tiempo y, de ese modo, son capaces de proporcionar una perspectiva más amplia de la historia. El cuerpo no-muerto consigue esa perspectiva a causa de su tiempo en el más allá; dado que ha existido al otro

<sup>3</sup> «cadáveres vivos»



lado del momento de la muerte, el cuerpo puede presenciar todo el espacio y el tiempo simultáneamente. Esa función del fantasma o muerto viviente se repite en el teatro del Siglo de Oro español; se acepta que los que han fallecido se hacen omniscientes, como si su separación del mundo les concediera una vista más dilatada de él.

Las figuras alegóricas tienen esa misma perspectiva amplia, que iguala no solo la del cuerpo sino también la del autor y del público. La cronología concebida en el discurso del Duero comienza con la caída de Numancia, que el público está a punto de ver desarrollarse, y llega hasta el momento contemporáneo de la obra, apuntando los eventos históricos importantes mientras avanza. Asegura a España que, a pesar de su presente condición y su conquista inminente, ella ascenderá de nuevo. Le cuenta la llegada de los godos, el derrote de los romanos por Atila, las vidas de los Reyes Católicos y, finalmente, el reino de Felipe II, el rey contemporáneo a la publicación de la obra. De hecho, el discurso del río es tan fundamentado en los hechos históricos que se ha usado para fechar la composición de la obra; Alfredo Hermenegildo afirma que: «debió de componerse entre junio de 1581, fecha de la anexión de Portugal por Felipe II y a la que se hace alusión en ella, y marzo de 1585, en que se firma el contrato con Porres» [1976: 10]. El público más inmediato del discurso –es decir, la figura de España– entiende la narrativa histórica como una que avanza desde el pasado hacia el futuro. Sin embargo, para que el Duero pueda contar la futura caída y vuelta a eminencia de España, el futuro tiene que ser decidido. Esta noción del futuro, común en el Siglo de Oro, apoya una cronología inversa, en la que el futuro es el punto de origen que determina los eventos del pasado. También permite una interpretación del futuro como ya existente y simultáneo al pasado y presente, por lo menos para las figuras que están posicionadas para ver todos los tiempos a la vez.

La ofuscación de las estructuras del tiempo es una característica compartida por las figuras alegóricas y el cuerpo. Frecuentemente se ha notado que estas figuras no-muertas cuestionan concepciones tradicionales



del tiempo, ya que existen en el pasado y el presente simultáneamente. Cuando el cuerpo pronostica el futuro de los numantinos que lo reanimaron, mezcla no solo el pasado y el presente sino también el futuro, complicando sus nociones del tiempo. Cuando la obra *La Numancia* se presenta en el escenario, el pasado otra vez se lleva al presente, pero el futuro se deja sin tocar. Ni el cuerpo ni el Duero pueden comentar el futuro más allá del momento de la composición de la obra, lo cual debilita la omnisciencia del Duero y refuerza el concepto lineal del tiempo que retiene el público, por lo menos en cuanto al futuro desconocido.

Cualquier puesta en escena de la obra, sin embargo, de por sí cuestiona la separación del pasado del presente. Más que cualquier otro medio, el teatro es capaz de llevar la historia al presente representándola con y entre los vivos. Según Freddie Rokem, «The theater, by performing history, is... redoing something which has already been done in the past, creating a secondary elaboration of this historical event» [2000: 6].<sup>4</sup> En esencia, un rendimiento de eventos históricos crea un pasado que es interior al presente, o que se representa dentro del presente. Es una recreación del pasado, aunque Rokem nos recuerda que, «It is obviously never the event itself we see on stage» [2000: 6].<sup>5</sup> La aparición del pasado en el presente nunca puede ser el acontecimiento histórico en sí, sino que tiene que ser una *reinterpretación* o *reaparición* distorsionada de la historia que ha sido reanimada.

Junto con Rokem, Marvin Carlson reconoce una dimensión fantasmagórica del teatro y la representación las obras. Como describe Carlson, «Ghosting presents the identical thing that they have encountered before, although now in a somewhat different context» [2001: 7].<sup>6</sup> La aparición de un muerto viviente es necesariamente un retorno, ya que esa

<sup>4</sup> «El teatro, tras presentar la historia, está... rehaciendo algo que ya se ha hecho en el pasado, creando una elaboración secundaria del evento histórico»

<sup>5</sup> «Obviamente nunca es el evento mismo que vemos en el escenario»

<sup>6</sup> «El efecto fantasmal presenta la cosa idéntica a la que han encontrado antes, pero ahora en un contexto algo diferente»



figura previamente existía como un personaje vivo (por consiguiente el término francés frecuentemente citado ‘revenant’, o ‘el que vuelve’). Ambos Carlson y Rokem recurren a la idea de vuelta y repetición cuando identifican el elemento fantasmal del teatro. Para Rokem, la repetición viene de la recreación de eventos históricos en el teatro. Carlson, por otra parte, se enfoca en la reproducción de historias familiares, aunque no sean históricas, y también en la repetición que viene de las múltiples presentaciones de la misma obra, o los mismos actores y escenarios que se usan en varias obras distintas. Rokem y Carlson usan la metáfora del fantasma para hacer referencia al retorno de algo del pasado, particularmente a la vuelta del muerto. La resurrección nigromántica que observamos en *La Numancia* hace referencia al mismo fenómeno. Dentro del universo de la obra, es el regreso de una figura que emerge del pasado, cuya apariencia es nueva pero también repetida (repetida porque ha sido presente antes de su muerte, y nueva porque es su primera reaparición en esta nueva condición). Para el público, la resurrección es de la ciudad de Numancia. Aún para un espectador que ve la obra por primera vez, lo que observa en el escenario es una vuelta de la historia y una repetición de anteriores presentaciones de la obra, o incluso del guion escrito.

*La Numancia* no solo emerge de una tradición de repetición y resurrección, sino que también asegura la continuación de las mismas. La lucha entre los romanos y los numantinos no solo pone en juego la tierra o la vida, sino que se convierte en una batalla por la memoria que reconoce el hecho esencial de que todo lo que hoy es presente se reconocerá en algún futuro como historia. En la primera escena de diálogo alegórico, el discurso del Río Duero establece la idea que lo que a nosotros nos parece pasado fue en algún momento el futuro. Lo inverso se reconoce en la llegada de la última figura retórica, la Fama, que aparece en la última escena de la obra. La Fama se presenta ante los romanos mientras contemplan la desolación de Numancia después del suicidio en masa de la ciudad; ella promete difundir





la noticia del valor de los ciudadanos numantinos, un acto logrado con la existencia de la misma obra en la que se presenta.

La obra perpetúa la fama con la nigromancia; presentación tras presentación, el pueblo histórico de Numancia no solo se reanima, sino que consigue la vida eterna. En la introducción a su edición del texto, Hymen Alpern, Leonard Mades, y José Martel toman nota del impacto continuo de la historia de los numantinos antes y después de la composición de la obra de Cervantes:

Though completely destroyed, their city has remained a symbol of Spanish valor and patriotism. In the Middle Ages it served as a reminder to Spaniards of Celtiberian heroism. At the siege of Zaragoza in the War of Independence General Palafox, the city's defender, ordered the performance of Cervantes' play as a means of rousing the Spaniards to the defense of their liberty against Napoleon's troops. In the Spanish Civil War of the 1930s, the play was again performed with a view to rallying Spaniards. In 1882, the site of the city's ruins, along the Duero near the present-day city of Garray, was declared a national monument. Besides Cervantes, several others have written plays on the defense of the city, some of them as late as the 19<sup>th</sup> century [1939: 2]<sup>7</sup>

Cada vez de se representa la obra, los personajes y el pueblo de Numancia vuelven a la vida, o al mundo de los vivos, pero con el texto escrito de la obra y la conmemoración de los eventos y las ruinas, la historia también encuentra su inmortalidad.

La existencia única del teatro como texto y representación es, según Alice Rayner, lo que lo hace un recinto perfecto para la historiografía: «If dramatic texts count as the discursive element in writing that is severed from past and present, then the repetitions of performance constitute a kind

<sup>7</sup> «Aunque completamente destrozada, su ciudad ha permanecido un símbolo del valor y patriotismo español. En la edad media servía como recordatorio a los españoles del heroísmo celtibero. En el cerco de Zaragoza en la Guerra de Independencia el General Palafox, el defensor de la ciudad, ordenó la presentación de la obra de Cervantes como manera de incitar a los españoles a la defensa de su libertad contra las tropas de Napoleón. En la guerra civil española de los años 30, la obra otra vez se presentó para animar a los españoles, En 1882, el sitio de las ruinas de la ciudad, en el Duero cerca de la ciudad actual de Garray, se declaró un monumento nacional. Aparte de Cervantes, otros han escrito sobre la defensa de la ciudad, algunos tan recientemente como el siglo XIX.»



of living memorial in which the ghosts of history are reanimated» [1996: 33].<sup>8</sup> El contenido de *La Numancia* está tan lleno de historia que su composición se puede fechar a un periodo de cuatro años atendiendo solamente al diálogo; el texto de *Numancia* no es diferente al pasado y al presente, sino que existe en una forma física que puede durar más allá del tiempo, de una manera que sus representaciones no pueden. Las representaciones teatrales son apariencias limitadas, aunque repetidas; eso crea muerte y memoria eterna, ya que una representación termina solo para volver la noche siguiente o en futuras producciones. El texto fuente proporciona un cuerpo para reanimar en nuevos contextos y con nuevo entendimiento nacido de las diferencias en su ambiente histórico o geográfico, permitiendo que el documento original ofrezca un comentario singular sobre el mundo de sus nigromantes.

Gran parte del debate que rodea *La Numancia* se relaciona con la percepción del comentario que la obra hace sobre su propia época. Muchos críticos interpretan que la obra aplaude la grandeza del Imperio Español; como el pueblo de Numancia está atado al Imperio contemporáneo de Cervantes por la cronología narrada por el Duero, la obra se convierte en una narrativa fundacional de España. La glorificación de los numantinos y su suicidio colectivo es, en esta lectura de la obra, una celebración de España. Sin embargo, hay otros que argumentan que la obra demuestra un sentimiento anti-imperialista porque España, en la época en la que se escribe la obra, es más parecida a los agresores romanos que los ciudadanos numantinos. Posicionando a los numantinos como los héroes y recordando a su público de la caída eventual del Imperio romano (y la caída inevitable de cualquier imperio), Cervantes critica no a la España de la obra, sino a su España contemporánea.

El debate sobre la perspectiva política de *La Numancia* sienta su base en concepciones de la historia. Willard King incluso apunta que: «Two

---

<sup>8</sup> «Si el texto dramático cuenta como el elemento discursivo de la escritura que se separa del pasado y presente, entonces las repeticiones de las presentaciones constituyen un tipo de conmemoración viva en la que los fantasmas de la historia se reaniman»



epochs of Spain [...] fight against each other in *Numancia* –a primitive, idealized Spain waging a just war in defense of liberty against Cervantes’ contemporary imperial Spain..., fighting less easily justifiable wars of aggression in the New World and of repression in Flanders» [1979: 216].<sup>9</sup> La batalla entre las dos Españas –cada una perteneciente a una época histórica diferente– crea un pliegue teórico en la misma cronología que la obra ha construido conscientemente al vincular explícitamente a los numantinos históricos con los españoles contemporáneos. La narrativa de la historia propuesta por esta obra depende de un entendimiento lineal y secuencial de los eventos que separan el pasado del presente con una distancia temporal mientras simultáneamente establece paralelos entre los dos tiempos. Después de ver la obra, el público debe confrontar las comparaciones entre su momento contemporáneo y las dos Españas que se representan, permitiendo la interpretación patriótica de España como Numancia y la interpretación crítica de España como el Imperio Romano.

Iteraciones más tardías de *La Numancia* conllevan significados nuevos. Notablemente, Rafael Alberti adapta y actualiza la obra en 1937, durante la guerra civil española, escribiendo en su introducción de la obra que «Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presenciaron, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa, lo que tiene de trascendente e histórica» [ed. 1975: 7]. Él encuentra en *La Numancia*, una obra con 350 años en aquel momento, ecos del conflicto en el que vive y reconoce la «biografía revolucionaria» [ed. 1975: 8] de la obra de Cervantes. El texto de Alberti es una reinterpretación de la obra de Cervantes en la que se hacen muchos cambios, incluso la eliminación de la nigromancia y la actualización del discurso del Duero para llegar al nuevo presente; explica que estos cambios ayudan a adaptar la obra al contexto político e histórico moderno. Sin

<sup>9</sup> «dos épocas de España... se pelean en *Numancia* –una España primitiva, idealizada en una guerra justa en defensa de la libertad contra la España imperial contemporánea de Cervantes... que pelea guerras menos justificables de agresión en el Nuevo Mundo y de represión en Flandes»



embargo, incluso en el caso de que la obra se quede sin adaptar, cada reiteración en un contexto nuevo altera su interpretación. Cada vez de la obra se resucita, en el sentido dramático, nuevos muertos vivos se crean; un acto de nigromancia se realiza con cada representación.

No solo la repetición de sus representaciones constituye un tipo de nigromancia, sino también el contenido y el formato de la obra. Mientras que varios críticos se enfocan en el historicismo y la exactitud fáctica de la obra (notablemente Shivers, quien declara que la obra es «un magnífico documento histórico y patriótico» [1970: 1]), teóricos como Rokem y Rayner buscan distinguir el teatro histórico del discurso histórico. Rayner argumenta que la exhibición material de la historia que se hace en el teatro crea una representación más real del pasado que un documento histórico, que, según ella, «maintains the fiction of historical truth» [2006: 71]<sup>10</sup> que las comedias ficticias rehúyen. La materialidad del teatro es también lo que se presta a lo fantasmal; la teórica basa su concepto del elemento fantasmal del teatro en el actor, quien «embodies and gives life to a nonliving thing and essentially erases the difference between the living and the dead to produce an uncanny spectacle in which the animate and inanimate coalesce» [Rayner, 2006: xv].<sup>11</sup> Dar vida a los que no viven, que Rayner deja lo suficientemente vago como para aplicar a los que se han muerto y a las figuras ficticias que nunca han existido en realidad, es el paradigma de la nigromancia.

Para Rokem, las representaciones de la historia son más capaces de participar en diálogos y debates sobre el pasado (particularmente los que se centran en ideas colectivas como, en este caso, la identidad nacional de España) que los escritos historiográficos. Similar a Rayner, Rokem se enfoca en los actores que proporcionan la dimensión material al teatro; el hecho de que la historia la representan los actores vivos aumenta la

---

<sup>10</sup> «mantiene la ficción de la verdad histórica»

<sup>11</sup> «encarna y da vida a algo que no vive y esencialmente borra la diferencia entre los vivos y la muerte para producir un espectáculo insólito en el que lo animado y lo inanimado se fusionan»



capacidad del teatro de reanimar el pasado como parte activa del presente. Rokem incluso argumenta que «the actor performing a historical figure on stage in a sense also becomes a witness of the historical event. As a witness the actor does not necessarily have to strive toward complete neutrality or objectivity in order to make it possible for spectators... to become secondary witnesses, to understand and, in particular, to form an opinion about the forces which have shaped the accidents of history» [2000: 9].<sup>12</sup> La historia se reanima no solo porque los actores representan a los que no viven, como dice Rayner, sino también porque los eventos se restauran a un discurso vivo por su representación y repetición.

El texto cervantino, por lo tanto, participa en una nigromancia perpetua y permanente, así concediendo una vida eterna a la ciudad de Numancia y sus ciudadanos. No solo es nigromántico el momento en el que Cervantes reanima los eventos para escribirlos, sino en cada momento en el que se representa la obra. Rokem señala que escenificar la historia crea «a double or even triple time register» [2000: 19]<sup>13</sup> que hace eco de la época de los eventos originales, de la escritura y, especialmente para una obra tan longeva como *La Numancia*, la(s) época(s) de su representación. Rokem dice que «The notion of performing history is based on strengthening or reinforcing the dialectics between [the three times]» [2000: 19].<sup>14</sup> Dicho de otro modo, la obra construye un puente entre las diferentes épocas invocadas, de la misma manera que el cuerpo reanimado lleva el pasado al presente y habla con el futuro. Cada representación de la obra es una nueva nigromancia que conecta un nuevo punto temporal al discurso. *La Numancia* permanece viva con tal de que se reanime; el acto de nigromancia

<sup>12</sup> «el actor que interpreta a una figura histórica en el escenario también se convierte, en algún sentido, en un testigo del evento histórico. Como testigo, el actor no necesariamente tiene que tratar de alcanzar la neutralidad completa o la objetividad para hacerlo posible para que los espectadores... se conviertan en testigos secundarios, entiendan y, en particular, se formen una opinión sobre las fuerzas que han influenciado los accidentes de la historia»

<sup>13</sup> «un registro doble o incluso triple del tiempo»

<sup>14</sup> «La noción de representar la historia se basa en fortalecer o reforzar la dialéctica entre [los tres tiempos]»



de Cervantes es la escritura de la obra, pero como es una obra teatral cabe bajo la sombra de la repetición fantasmal descrita por Carlson: la obra sale de su tumba para cada presentación.

En vez de examinar la teatralidad de *La Numancia*, Frederick de Armas [1996] se enfoca en la nigromancia desde el punto de vista textual. Similar a como Marvin Carlson considera lo fantasmal del encuentro con una historia familiar pero repetida en un contexto nuevo, Armas identifica la nigromancia de *La Numancia* en sus antecedentes literarios, que él identifica como *La Farsalia* de Lucano y *La Eneida* de Virgilio. Los paralelos entre los textos antiguos y *La Numancia*, según Armas, invitan al lector o espectador a «establish a series of parallels between ancient and modern histories» [1996: 254].<sup>15</sup> Armas postula que la escena de nigromancia en el acto segundo sirve como metáfora de la reanimación de la tradición clásica, e incluso llama la obra un «exercise in archaeology, bringing back from ruin and oblivion the city of Numancia» [1996: 254].<sup>16</sup> Sin embargo, también clarifica que la obra no solamente sirve como resurrección, sino también como comentario o respuesta a los escombros que desentierra. Esa es, desde luego, una función vital del cuerpo reanimado de *La Numancia*: el cadáver se resucita para comunicar su profecía y afectar las vidas de los numantinos.

El canon crítico de *La Numancia* examina el comentario que hacen las figuras alegóricas sobre el pasado, presente y futuro, con mucha más asiduidad que el comentario hecho por el cuerpo. Se ha notado que las figuras alegóricas funcionan como transmisoras de las ideas u opiniones del mismo Cervantes<sup>17</sup>, figuras morales<sup>18</sup> y, quizás más importante, los hilos que conectan el pueblo celtíbero escenificado con la España contemporánea.<sup>19</sup> A pesar de que el cuerpo sirve la misma función, ha sido generalmente ignorado. Francisco Ruiz Ramón [1971] señala que las figuras

<sup>15</sup> «establecer una serie de paralelos entre historias antiguas y modernas»

<sup>16</sup> «ejercicio en arqueología, volviendo de la ruina y el olvido la ciudad de Numancia»

<sup>17</sup> Véase Hermenegildo, 1976.

<sup>18</sup> Véase Peraita, 1995.

<sup>19</sup> Véase Bergmann, 1984; Peraita, 1995; Ryjik, 2006 y Vivar, 2004.



alegóricas aparecen en el escenario solamente en la ausencia de los personajes humanos, con la excepción de la Fama que brevemente se dirige al ejército romano. Argumenta que las figuras alegóricas «no destruyen la verosimilitud del drama porque no intervienen en el desarrollo de la trama al mismo nivel de los demás personajes, alterándola o modificándola, sino que se mantienen por encima del ‘mundo histórico’ de romanos y numantinos, como fuerzas superiores y trascendentes con función de símbolos» [1971: 131]. Las figuras de España, el Duero, Hambre, Guerra, Enfermedad y, por mayor parte, Fama, no pueden influir directamente en la acción de la obra, sino que solamente en la audiencia.

Aquí difiere la función del cuerpo de la de las figuras alegóricas; lo reaniman los numantinos y él habla directamente con ellos. Además de eso, él mismo es numantino. El único detalle que el público aprende de su vida —que murió de hambre— no lo personaliza, sino que lo convierte en una representación de cualquier numantino, ya que el hambre es desenfrenada en Numancia y todos los ciudadanos están muriendo lentamente de ella. La falta de detalle o individualidad no es única al cuerpo, sino característica de los personajes que Cervantes representa en esta obra. Hermenegildo afirma que los personajes genéricos y simbólicos con los que Cervantes puebla su versión de Numancia añaden «una dimensión más general, más universal, al hecho teatral. Los numantinos dan al espectador un resumen vivo, una muestra exacta, de algunas de las inquietudes que asaltan al hombre cercado, a los grupos humanos oprimidos» [1976: 35]. Tras escenificar este «resumen vivo», Cervantes puede representar una verdad histórica incluso mientras se aleja de los hechos históricos documentados. Los jóvenes amantes, la madre e hijo, o el padre y la familia del drama cervantino no son figuras históricas de la misma manera que lo es el General Scipión, pero su existencia hace más real esta reproducción de la historia. La formación del colectivo numantino quita el foco de la obra de unos pocos protagonistas centrales, aunque sí hay algunos que llevan más peso narrativo que otros, y centraliza las figuras periféricas. Bergmann describe este efecto como



«static» [1984: 93]<sup>20</sup> porque el propósito de esto miembros del colectivo no propulsa la trama, sino que estos funcionan de manera simbólica. Crean una atmósfera que permite al público sentir que el pasado está presente en el teatro.

La presencia del cadáver reanimado como parte del colectivo sirve como representación del futuro de todos los numantinos, quienes están condenados a morir. El público es consciente de este hecho desde la primera conversación entre el Duero y España; sin embargo, los numantinos se dan cuenta de su muerte inminente tras su conversación con el cuerpo. Su forma física representa la muerte en la ciudad, y la profecía también hace de la muerte una realidad inescapable para los que la escuchan. El cuerpo ejerce mayor influencia en Marquino, a quien dice:

No llevarán romanos la victoria  
de la fuerte Numancia, ni ella menos  
tendrá del enemigo triunfo o gloria,  
amigos y enemigos siendo buenos;  
no entiendas que de paz habrá memoria,  
que rabia alberga en sus contrarios senos:  
el amigo cuchillo, el homicida  
de Numancia será, y será su vida

[Cervantes, ed. 1984: vv. 1073-1080]

Aunque Marquino no entiende la totalidad de cómo será el final de Numancia, está claro que la ciudad no sobrevivirá el cerco. La entrega de este conocimiento a un ciudadano vivo tiene un efecto dominó en la ciudad; Marquino y los dos jóvenes que escuchan a escondidas tiene que enfrentar la noticia de su propia muerte. La reacción de Marquino es tirarse a la tumba con el cadáver; es el primero de muchos suicidios numantinos y viene a causa de la vuelta nigromántica del cuerpo.

La predicción del cuerpo no se reconoce universalmente como verdadera; uno de los jóvenes que escucha, Leoncio, declara que: «poco cuidan los muertos / de lo que a los vivos toca» [Cervantes, ed. 1984: vv.

<sup>20</sup> «estático»





1103-1104]. Leoncio entiende la vida y la muerte como opuestos sin ninguna superposición; este entendimiento se opone a la retratación de los muertos vivientes, quienes ofuscan la frontera entre los dos estados. La diferencia entre la vida y la muerte comúnmente se define por la cohesión de cuerpo y alma durante la vida y su separación durante la muerte, pero también se puede entender por delimitaciones temporales. La muerte viene al final de la vida, por lo menos en un tiempo concebido como lineal. La separación de los vivos de los muertos, por lo tanto, también es temporal; la vida se progresa en días y años y eventualmente, después del momento de la muerte, el alma se traslada a una nueva esfera temporal.

El suicidio de Marquino merece atención crítica, ya que también muestra una comprensión temporal de la muerte. Después del regreso del cuerpo a su tumba, Marquino declara:

¡Oh tristes signos! ¡Signos desdichados!  
 ¡Si esto ha de suceder del pueblo amigo,  
 primero que mirar tan desventura,  
 mi vida acabe en esta sepultura!

[Cervantes, ed. 1984: vv. 1085-1088]

Una vez que Marquino sabe el destino de Numancia, se tira a la sepultura y presuntamente allí muere, ya que no aparece en lo que queda de la obra. Como sabe que no hay posibilidad de que sobreviva el cerco, decide acabar con su vida cuánto antes en vez de esperar la caída de la ciudad; es esencialmente la misma elección que toma toda la población cuando deciden que el suicidio en masa es preferible a la conquista romana. Esta decisión adelanta su momento de muerte al día en que descubren su inminencia, visto que efectiva termina su vida cuando se da cuenta de su destino. También hace que la profecía se cumpla sola; tras aceptar la profecía del muerto, la cumplen.

La predeterminación del futuro y el hecho de que, para el público, es realmente el pasado, sitúa a los personajes en un estado doble; los numantinos están simultáneamente vivos y muertos, similar al estado del



cuerpo reanimado. Lira es el personaje que más encarna esta idea. Mientras los ciudadanos comienzan a quemar todas sus pertenencias y destruir la ciudad, su prometido, Morandro, le promete colarse en el campamento de los romanos para robar pan y alimentar a Lira, jurando que mientras él viva ella no morirá de hambre. Ella argumenta que la comida ya no le es útil:

Que, aunque puedas alargar  
mi muerte por algún día,  
esta hambre que porfia  
en fin nos ha de acabar

[Cervantes, ed. 1984: vv. 1542-1545]

A Lira no le parece importar cuándo morirá, ya que es inevitable, y no solo en el sentido de que toda la muerte es inevitable, sino que ahora es una parte de su futuro cercano. Ella se ve como muerta mientras sigue viva. Su punto de vista lo adoptan todos los numantinos en su decisión de suicidarse; se matan porque están, para todos los efectos, ya muertos.

En la decisión numantina de destruirse se puede interpretar una aceptación de la muerte. Entendida no solo como una certeza distante sino como un futuro inmediato, la muerte pierde su espanto. Cuando los numantinos eligen morir, indican que no tienen miedo de hacerlo, o por lo menos que esa opción es la menos terrible que les queda. En sus debates escenificados, vemos su razonamiento. Saben que no tienen esperanza de supervivencia; mientras los hombres están preparados para atacar a los romanos y morir en la batalla, las mujeres les urgen que no lo hagan para no dejar dejarlas solas a ellas y a los niños. Entonces se llega a la decisión de quemar la ciudad y todo lo que hay en ella, luego matar a las mujeres y los niños antes del suicidio en masa de los hombres. Su justificación está clara: prevendrá la victoria gloriosa de los romanos y les negará el pueblo de esclavos que podrían usar para mostrar su fuerza. A los romanos se le roba la futura fama, que se traslada a los numantinos. Los ciudadanos son los únicos que perdurarán, eternamente, por su fama y gloria. En otras palabras,



por no tener miedo a la muerte pueden evitar lo que realmente les asusta: el olvido que puede estar esperando al otro lado.

La representación de la existencia más allá de la muerte en *La Numancia* es compleja; el cuerpo reanimado pinta un cuadro lóbrego que luego la Fama contradice al final de la obra. El cuerpo es difícil de sacar de su tumba y, en sus primeros versos, compara la pena de la reanimación con el sufrimiento de la ultratumba. Para el cuerpo, no se puede escapar de la agonía. Antes de su muerte padecía hambre, una vez muerto sufre en el inframundo e incluso en la vida que encuentra después de la muerte sufre abusos. Su estado agonizante es testimonio de la ansiedad y la fascinación asociadas con la muerte; David Castillo, en su libro *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, examina la preocupación barroca con las representaciones grotescas de la muerte para mostrar que los miedos de la época no eran de la muerte sino de lo que venía (o no) después. La representación de la miseria del cuerpo reanimado es una manifestación de ese miedo y también una confirmación de la peor posibilidad. Presagia la futura destrucción y muerte en la Numancia sin la implicación de un fin al sufrimiento; no hay alivio, incluso en la muerte.

Después de oír la pronosticación del cuerpo, Morandro y Leoncio comparten la noticia con el resto del pueblo, así catalizando la destrucción. La escena de devastación es frenética y desgarradora. Un niño hambriento pregunta a su mamá por qué no puede comer mientras llevan sus pertenencias a la hoguera; Morandro muere intentando robar comida para su prometida; una mujer cruza el escenario perseguido por un soldado numantino que la matará para evitar su captura por los romanos; Teógenes sale y entra con su familia, solo para salir de nuevo solo y con dos espadas sangrientas en las manos, habiendo matado a su mujer e hijos. Por toda la escena se recuerdan a ellos mismos, y al público, que esta es su única opción; cuando Teógenes explica que terminará con el sufrimiento de su familia, su mujer responde:



Si pudiésemos  
 escaparnos, señor, por otra vía,  
 ¡el cielo sabe si me holgaría!  
 Mas, pues no puede ser, según yo veo  
 y está ya la muerte tan cercana,  
 lleva de nuestras vidas tú el trofeo,  
 y no la espada pérfida romana

[Cervantes, ed. 1984: vv. 2097-2103]

A pesar de los recordatorios repetidos de que los numantinos se sacrifican para ganar una victoria moral, la matanza es desmoralizante, ya que las explicaciones de la motivación numantina vienen como aditamento a la destrucción y desesperación.

Hambre, Guerra y Enfermedad también toman el escenario para observar el caos que han sembrado, felicitarse por el rol que cada uno tuvo y para ajustar el foco del triunfo de los numantinos a su pena. Llamen la atención del público a «los suspiros que saliendo / van de mil tristes lastimados pechos» [Cervantes, ed. 1984: vv. 2026-2027] y «la voz y lamentable estruendo / de bellas damas a quien, ya deshechos / los tiernos miembros en ceniza y fuego, / no valen padre, amigo, amor, ni ruego» [Cervantes, ed. 1984: vv. 2028-2031]. En este momento, las muertes de los numantinos carecen de gloria y se pintan como horrores abyectos. La declaración de responsabilidad de las tres figuras alegóricas también debilita la noción de agencia numantina; mientras el suicidio en masa indica la aceptación de la muerte, las personificaciones de Hambre, Guerra y Enfermedad socavan el valor de su decisión tras recordar al público que la ciudad se habría destruido sin importar las acciones de los ciudadanos. Sin embargo, con el último suicidio numantino, la pena de la muerte y, de cierto modo, la muerte misma, se deshace. Bariato, un joven de la ciudad, ha evitado la destrucción y sigue vivo en una torre cuando los romanos pasan por los muros. Cipión, el general romano, pide las llaves de la ciudad, pero en vez de entregárselas y aceptar la derrota de Numancia, Bariato cumple el deseo del pueblo y se suicida tirándose de la torre. La reacción de Cipión es una de asombro y fracaso:



¡Oh nunca vi tan memorable hazaña,  
niño de anciano y valeroso pecho,  
que no sólo a Numancia, mas a España  
has adquirido gloria en este hecho!  
Con tu viva virtud y heroica, estraña  
queda muerto y perdido mi derecho

[Cervantes, ed. 1984: vv. 2401-2406]

El hecho de que Cipión reconozca su propia muerte (o la muerte de su causa, por lo menos) en el suicidio numantino replantea el evento. Tras su suicidio, Bariato consigue evitar su propia muerte y matar a su enemigo. Joaquín Casaldueiro identifica la «muerte-vida» como el tema principal de la obra y señala que los numantinos abren paso a la vida por la muerte [1948: 75]. Eso se consigue con la fama; tras suicidarse, los numantinos encuentran la vida eterna en la gloria y tras la misma, logran la reanimación de su historia en el teatro. Ganan su inmortalidad con la nigromancia. Como explica Armas, el acto de nigromancia de Marquino puede proveer un marco por el que el público de *La Numancia* pueda interpretar la obra. Las acciones de Marquino urgen al público a reanimar a los muertos y hablar con ellos, o dejar que ellos hablen. Esto nos invita a formular una pregunta: si la reanimación del cuerpo es terrorífica y no conlleva nada más que pena, ¿por qué hacerlo? La ansiedad retratada en el estado torturado del cuerpo se resuelve al final de la obra. La Fama privilegia la dignidad y el honor de la muerte numantino sobre la tragedia de la muerte, que apenas se menciona. El hecho de que el discurso de la Fama termina la obra también la prioriza dentro de la narrativa. Su declaración que en la Numancia encontramos «La fuerza no vencida, el valor tanto, / digno de en prosa y verso celebrarse» [Cervantes, ed. 1984: vv. 2445-2446] conecta los eventos de la obra a la creación y perpetuación de la obra cervantina y otra literatura basada en la misma historia. Tras transferir su poder a la obra, señala que la inmortalidad de la gente numantina reside en el texto y sus iteraciones. Al hacer eso, también consigna el cuerpo a la fama e inmortalidad; su muerte se deshace y se hace eterna a la vez.



La reanimación de los difuntos dentro de un texto que fundamentalmente sirve para desenterrar a los muertos y consignarlos a un registro de la historia reconoce el papel de todos los exánimes en la historiografía. Los muertos vuelven para resolver asuntos pendientes y entrarse en una narrativa que corre el riesgo de olvidarlos. Tras participar en la historia de *La Numancia*, la muerte colabora en la construcción de la historia. Las contribuciones del cuerpo reanimado a la narrativa de la obra son involuntarias (se convoca por fuerza), temporales (sabe que morirá de nuevo) y dolorosas (sufre por el tiempo que está ‘vivo’); lo mismo es cierto para todos los numantinos representados en la obra. Los convocan Cervantes, los directores y los actores para sufrir por una noche antes de morirse de nuevo, solo para reanimarse para la próxima presentación. En el texto y en su representación repetida, esta nigromancia se convierte en la inmortalidad. Tras aceptar la muerte y permitirle su lugar en el arte, podemos intentar deshacerla. Si bien el acto de nigromancia es brutal y trágico, ya sea la imagen del cadáver abusado, la ciudad en llamas, o los hombres que matan a sus madres e hijos, la comunión entre los vivos y los muertos tiene un papel importante en nuestro entendimiento de la historia y el mundo actual. La conmemoración de la historia y de la muerte en el teatro hacen que la historia y los muertos sean perpetuamente presentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *Numancia: tragedia, adaptación y versión actualizada de La destrucción de Numancia, de Miguel de Cervantes*, Madrid, Ediciones Turner, 1975.
- ALPERN, Hymen, MARTEL, José y MADES, Leonard, (eds.), *Diez comedias del Siglo de Oro*, New York, Harper & Row, 1939.
- ARMAS, Frederick A. De, «The Necromancy of Imitation: Lucan and Cervantes’s *La Numancia*» en Barbara Simerka (ed.), *El arte nuevo*



- de estudiar comedias: literary theory and Spanish Golden Age drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996, 246-258.
- BERGMANN, Emilie, «The Epic Vision of Cervantes's "Numancia"», *Theatre Journal*, 1984, vol. 36, núm. 1, 85-96.
- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theater as Memory Machine*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
- CASALDUERO, Joaquin, «La Numancia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, vol. 2, núm. 1, 71-87.
- CATILLO, David R., *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *El cerco de Numancia*, Robert Marrast (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La "Numancia" de Cervantes*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- KING, Willard F., «Cervantes' Numancia and Imperial Spain», *Modern Language Notes*, 1979, vol. 94, núm. 2, 200-221.
- PERAITA, Carmen, «Idea de la historia y providencialismo en Cervantes: Las profecías numantinas» en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles 4-9 de abril de 1994)*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, 143-153.
- RAYNER, Alice, *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- ROKEM, Freddie, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1971.
- RYJIK, Verónica, «Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes *El cerco de Numancia*», *Anales Cervantinos*, 2006, vol. 38, núm 1, 203-219.



SHIVERS, George, «La historicidad de “El cerco de Numancia” de Miguel de Cervantes Saavedra», *Hispanófila*, 1970, vol. 39, núm. 1, 1-14.

VIVAR, Francisco, *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

