

Observaciones métrico-estilísticas sobre “La Numancia” de Cervantes

LORENZO RUBIO GONZÁLEZ

Univ. de Valladolid

Cuando Joaquín Casaldueiro acometió, en 1948, el estudio de la obra cervantina en su artículo *La Numancia*¹, analizó conjuntamente el contenido y la forma, es decir, el sentido heroico del argumento y la riqueza métrica que le servía de ropaje. En su libro *Sentido y forma del teatro de Cervantes*², incluyó el mismo trabajo como apéndice, sin modificar en nada sus juicios, bajo el epígrafe de «Numancia». El peso del comentario de Casaldueiro recae sobre las incidencias argumentales, destacando el carácter heroico y trágico de la obra. En relación con la grandeza del asunto dramatizado va destacando las cualidades formales: variedad de estrofas, versos y rimas, que, a su juicio, resaltan el mérito poético de la tragedia. Al final de su estudio, recoge sus juicios en un amplio elogio métrico y estilístico, según el cual «la versificación tiene —en la obra cervantina— una función primordial por lo que se refiere a la forma, tanto desde el punto de vista del ritmo como de la rima»³. No obstante, en la misma página se ve obligado a templar su juicio y admite que «el verso no llega siempre a la altura poética y la rima frecuentemente le acompaña en ese bajo nivel», reparo que ya habían puesto de manifiesto Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla⁴ y que era imposible pasar por alto.

Alfredo Hermenegildo, que presta menos atención a la forma métrica y sigue caminos de interpretación atendiendo con preferencia al sentido trágico y simbólico

1. Publicado en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año II, Núm. 1, 1948, págs. 71-87.

2. JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, BRH, Editorial Gredos, 1966, págs. 257-287.

3. JOAQUÍN CASALDUERO, «La Numancia», *ob. cit.*, pág. 87. (En *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, *ob. cit.*, pág. 282).

4. *Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Comedias y Entremeses*, tomo VI (introducción), Madrid, 1922, págs. 60-62.

de la obra, comienza su análisis de la *Tragedia del cerco de Numancia*⁵ diciendo: «En nuestra opinión, *La Numancia* es la mejor tragedia aparecida en España, no ya en los tiempos anteriores a Lope de Vega, sino en toda la historia de nuestra literatura». Siempre siguiendo criterios de valor temático, recoge las opiniones más destacadas sobre la obra de Cervantes, las cuales, aunque contradictorias, resultan en su mayor parte elogiosas⁶. Mas al enjuiciar la métrica y el estilo, de éste dice que es «estático y majestuoso», aunque algo retórico, y de la métrica, en concreto, dice: «Hay fallos: las interminables columnas de octavas reales, resultan en ocasiones torpes de forma y faltas de expresividad»⁷. En la Introducción a su reciente edición de la obra de Cervantes⁸, Alfredo Hermenegildo tamiza los elogios y silencia los fallos. Analiza fríamente la métrica de la obra siguiendo el orden de las jornadas, pero no emite ningún juicio sobre la calidad de esa métrica y del estilo y valor poético que comporta.

Francisco Ruiz Ramón, aunque tiene una línea interpretativa del teatro que le es muy propia, al valorar *La Numancia* sigue los pasos de Alfredo Hermenegildo, y también considera que la obra de Cervantes es «la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español»⁹. Desde una interpretación alegórica con validez universal, rechaza los principales reparos temáticos y genéricos que se han hecho a la tragedia cervantina y se reafirma al concluir que «es muy superior a las tragedias de los dramaturgos de su generación», siendo «además de por su emoción humana de validez universal, por la sobriedad de la palabra y por la unidad de pensamiento y sentimiento»¹⁰. Sin embargo, nada dice de su forma métrica y de los reparos que en este sentido le han reconocido a *La Numancia* otros críticos.

Francisco Ynduráin, al someter a juicio la forma métrica y estilística de la pieza cervantina, escribe: «Que la *Numancia* no es una obra perfecta, y aun que dista mucho de la perfección, es bastante cierto. La premiosidad del verso, relleno de ripio y de frases hechas, la inhábil y elemental trama de la fábula dramática, que apenas tiene tensión y se reduce a cuadros sucesivos, la utilización de las figuras alegóricas, tan frías y acartonadas, lo poco convincente de escenas como el conjuro del cuerpo muerto, en el peligroso filo entre lo sublime y lo ridículo, todas éstas y otras tachas han sido señaladas y no es fácil descargar al autor de tales

5. ALFREDO HERMENEGILDO, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, VI, 1961, pág. 373. Esencialmente no modifica su opinión en *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, Planeta, 1973) ni en *La «Numancia» de Cervantes* (Madrid, SGEL, 1976).

6. *Ibid.*, *Los trágicos españoles, ob. cit.*, págs. 373-378.

7. *Ibid.*, pág. 388.

8. ALFREDO HERMENEGILDO, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, SGEL, 1982, págs. 195-203.

9. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 5.ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pág. 116.

10. *Ibid.*, pág. 119.

culpas. Hay calidades positivas, ciertamente, aunque me temo que están al margen de lo puramente literario»¹¹. Esta valoración formal, métrico-estilística, de Francisco Ynduráin puede parecer excesivamente dura frente a los juicios ponderativos de otros autores, que, fijándose en aspectos que hacen más referencia al valor interpretativo del hecho histórico dramatizado por Cervantes que al valor literario del texto poético, han ensalzado la obra de espaldas a sus cualidades estéticas.

Sobre la estimación de Ynduráin, en contraste con la que denomina «irreflexiva hipóbole» de Alfredo Hermenegildo, Juan Bautista Avalle-Arce la considera «juicio más templado, aunque no muy profundo».¹²

Sin duda, Ynduráin tuvo en cuenta el juicio, ponderado y ejemplificado, que habían emitido Schevill y Bonilla en 1922: «Sorprende desde luego la pobreza de la rima, cuyas repeticiones engendran, a veces, insoportable monotonía. Así, en una sola octava (jorn. II, pág. 130), *tiempo* hace las veces de tres vocablos consonantes; en dos tercetos seguidos (pág. 137), *fuërça* figura también tres veces como consonante; *muerte* y *vida*, suministran las palabras finales de los seis versos de otros dos tercetos (pág. 128), y, aunque empleadas de propósito, distan mucho de producir el buen efecto pretendido por Cervantes. Choca igualmente aquella reiteración de consonancias, como *amigo* y *enemigo*, *vida* y *omicida*, *manos* y *romanos*, que a cada paso se ofrece. La técnica del verso, es la misma que la de *La Galatea*, *El Trato de Argel* y otras obras de la época; pero a veces no es posible juzgar con absoluta seguridad, por lo viciado del texto (...). En general, sin embargo, parece justo concluir que la musa cervantina era laboriosa y de mediana inspiración, lo cual, entre otras razones, explica la inferioridad del teatro de Cervantes, respecto de su prosa inmortal».¹³

De manera más o menos tolerante, la crítica admite veladamente o pone de manifiesto de forma abierta que Cervantes no estuvo tan afortunado en el tratamiento métrico y estilístico de *La Numancia* como en la elección del tema y el grado de moderación retórica con que lo expresa, si lo ponemos en comparación con los temas y la grandilocuencia de sus antecesores y contemporáneos. En efecto, el texto dramático cervantino de *El Cerco* o *La Destrucción de Numancia* no alcanza el nivel que cabría esperar de un suceso épico o trágico de valor nacional y de tanta resonancia histórica y legendaria como fue el cerco y destrucción de la ciudad numantina.

La organización teatral de la obra es verdaderamente endeble y no presenta mayor ingenio dramático que muchas de las obras contemporáneas. Se limita a

11. FRANCISCO YNDURÁIN, «Estudio Preliminar», en *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, II, *Obras dramáticas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 156, 1962, pág. XVII.

12. En *Nuevos deslindes cervantinos*, Esplugues de Llobregat, Editorial Ariel, Letras e Ideas, Mayor, 6, pág. 248.

13. RODOLFO SCHEVILL y ADOLFO BONILLA, *Obras Completas de Cervantes Saavedra. Comedias y Entremeses*, ob. cit., págs. 61-62.

poner ante los ojos del espectador, o del lector, una serie de cuadros alternativos del campamento romano y de la ciudad sitiada, describiendo o narrando las situaciones que requerirían ser escenificadas *in actu* y presentar dramáticamente, directamente, teatralmente, el núcleo conflictivo, que ha de terminar trágicamente, en la propia escena. Pero Cervantes escoge el medio convencional y más mostrenco de contarnos por boca de los personajes lo que está ocurriendo fuera de la escena, obligando a imaginar lo que debería ser presenciado. Por otra parte, sobran personajes y, en cambio, falta una selección representativa y eficaz, la cual no remarcaría el carácter colectivo que la protagoniza, pero sí la dotaría de mayor fuerza dramática y de mayor intensidad en el final trágico.

Pero no es mi propósito abundar en el análisis pormenorizado de la estructura teatral del argumento ni en el de la tipología de los personajes. Deseo referirme, en concreto, al aspecto métrico, y en consecuencia estilístico, para confirmar, mediante ejemplos, la pobreza de la rima y las repeticiones de ésta, que engendran, como decían Schevill y Bonilla, esa insoportable monotonía, o esa premiosidad del verso, a la que alude Francisco Ynduráin.

Una lectura medianamente atenta a las bellezas o mediocridades del texto poético, nos pone en guardia desde el principio sobre la premiosidad del verso y la penuria de la rima. Aunque para Casaldueiro la obra comienza con el acierto de la antanaclasis de los tres primeros versos, junto a este recurso encontramos una reiterada sinonimia de adjetivos y verbos, que podrían ser mérito expresivo si no se repitieran como un recurso delator de la mediocridad en el resto de la tragedia:

Esta *difícil* y *pesada* CARGA
que el Senado romano me ha ENCARGADO,
tanto *me aprieta*, *me fatiga* y CARGA
que ya sale de quicio mi cuidado (vv. 1-4).¹⁴

La primera octava concluye con una simlicadencia, que con variantes, utilizará el autor con profusión:

¿quién no estará suspenso al ACABALLA?
¡Ah! ¿Quién no temerá de RENOVALLA? (vv. 7-8).

Sin pretender agotar el análisis de los recursos y las figuras de métrica y estilo, me fijaré primordialmente en las rimas; y sin comentarios particulares, salvo en los casos más pertinentes, seguiré el texto. No trato, pues, de sistematizar un corpus de clases de rimas, sino simplemente llamar la atención sobre unos fenómenos muy

14. Cito por la edición de ALFREDO HERMENEGILDO en *Teatro español del siglo XVI, ob. cit.*, págs. 208-278. Sigo la enumeración de los versos del editor, sin obligarme a señalar jornadas o estrofas en concreto.

externos, que denuncian la falta de correspondencia entre la grandeza del asunto histórico trasladado al género trágico y la torpeza de una forma métrica que raya en lo vulgar y antiestético.

Poco más abajo, en esta Jornada Primera, empezamos a encontrar los primeros síntomas que nos llaman la atención en el empleo de rimas similicadentes o simplemente reiterativas:

que, enmendado primero el que es AMIGO
sujetaré más presto al ENEMIGO (vv. 23-24).

Dentro de la misma octava real, encontramos:

de todo nuestro ejército EN UN PUNTO
... ..
les quiero hacer. // Harélo EN ESTE PUNTO (vv. 26 y 32).

En las dos estrofas consecutivas siguientes, hallamos:

cuando la trompa a la ocasión les LLAME
... ..
y se deja arraigar su ardiente LLAMA (vv. 38 y 46).

La rima que cierra la octava, GUERRA-TIERRA (vv. 47-48), volveremos a leerla en los vv. 324 y 326, 1167-68, 1475-76, 1641-43, así como la ya indicada AMIGO-ENEMIGO (vv. 23-24) se repite en vv. 73 y 75, 287-88, 327-28, 551-52, 1620 y 1624, 1746-47, 2161-62, sirviendo, según se ve, en la mayoría de los casos, como recurso fácil para formar el pareado que cierre sonoramente la octava real.

En el bando que manda publicar Cipiión, leemos en la segunda redondilla:

y que ninguno no QUEDE
de parecer a esta vista,
so pena que de la lista
al punto borrado QUEDE (vv. 53-56),

donde volvemos a toparnos con *al punto*, después de haber oído poco antes las expresiones semejantes *en este punto*, *en un punto*.

A continuación del bando, habla Yugurta, el cual utiliza una octava, en la que encontramos esta escasa variedad de rima:

No dudo yo, señor, sino que importa
regir con duro freno la malicia
y que se dé al soldado rienda CORTA
cuando él se precipita en la INJUSTICIA.
La fuerza del ejército se ACORTA
cuando va sin arrimo de JUSTICIA,
aunque más le acompañen *a montones*
mill *pintadas* banderas y *escuadrones* (vv. 57-64).

Un recurso de rima muy significativo en cuanto a desmayo y falta de gracia, es el que usa Cervantes a continuación:

bien os conozco, amigos, por ROMANOS
 romanos digo, fuertes y animosos,
 mas en las blancas, delicadas MANOS (vv. 67-69).

Dejando aparte la ironía que justifica la concatenación mediante el empleo repetido de *romanos* y la transposición anacrónica que se encierra en la comparación de los soldados romanos con los británicos y flamencos, la rima de ROMANOS y MANOS quedaría justificada por la alusión a la delicadeza nacida de la ociosidad bélica, pero esta misma coincidencia de rima volvemos a encontrarla en los versos 119-120, 162 y 166, 195 y 197, 235 y 237, 321 y 325, 563 y 565, 623-24, 883 y 885, 1456-57, 1519-20, 1662-63, 1678-79, 2022-23, 2085 y 2087, 2149 y 2151, haciéndolas coincidir en numerosas ocasiones con HISPANOS, con VANOS o con alguna otra rima fácil y en muchos casos ríspida. Como puede apreciarse, aproximadamente en la mitad de los casos señalados, el juego de estas rimas sirve para formar el pareado que ha de concluir la octava. No puede decirse precisamente que Cervantes dé ese toque de elegancia que supone abrochar la octava real con un pareado sonoro a la vez que expresivo, cuando esta doble función se la encomienda a una repetición lamentable de rima-ripio.

En un mismo parlamento, el de Cipión al ejército romano, además de defectos ya señalados, hay otros que lo empobrecen aún más:

La blanda Venus con el duro MARTE

 La Cipria diosa estése agora APARTE (vv. 89 y 93)
 hállase mal el trabajoso MARTE

 No tiene allí fortuna alguna PARTE (vv. 154 y 158)
 Deje su hijo nuestro ALOJAMIENTO
 que mal se ALOJA en las marciales tiendas (vv. 94-95)
 Si a militar concierto se REDUCE
 cualquier pequeño ejército que sea
 veréis que como claro sol RELUCE (vv. 105-108)
 mas, si no la mudáis, estará FIRME
 la guerra que esta afrenta más CONFIRME (vv. 151-152).

Estas simlcadencias, repeticiones de sonidos, semejanzas de vocablos en busca de la rima, no serían graves si se encontrasen de forma diseminada a lo largo de la obra, pero cuando se repiten como un recurso para completar el verso y hacer coincidir la rima, no hablan en favor de la facilidad que Cervantes desde luego no poseía para la fluidez métrica. Lo cual se confirma con ejemplos que aparecen a continuación, en el parlamento de Gayo Mario:

Vergüenza de mirar ser *reducidos*
 a término tan bajo por su CULPA,
 que viéndose por ti *reprehendidos*,
 no saben a esa falta hacer DISCULPA.
 Temor de tantos yerros *cometidos*.
 Y la torpe pereza que los CULPA,
 los tiene de tal modo, que se *holgaran*
 antes morir que en esto se *ballaran* (vv. 177-184).

La utilización de formas verbales para acomodar la rima es tan ordinaria en la *La Numancia*, que un tanto por ciento muy elevado de las rimas se deben a este procedimiento, lo cual constituye una prueba más de la reducida capacidad de Cervantes para dotar a su obra de galanura métrica. Sirvan como muestra algunos ejemplos:

tanto con la verdad que no MOSTRASE
 algún pequeño indicio, alguna puerta
 por donde su maldad se ENTSTIGUASE.
 Oír al enemigo es cosa cierta,
 que siempre aprovechó más que DAÑASE (vv. 218-222)
 las velas de la gavia RECOGEMOS
 y a cualquiera partido nos PONEMOS (vv. 255-256)
 mayor que cuanta desear PODEMOS
 sí por señor y amigo te TENEMOS (vv. 263-264)
 Verdad decís. Y así para MOSTRAROS
 si sé tratar en paz y hablar en guerra
 no os quiero por amigos ACETAROS
 ni lo seré jamás de vuestra tierra.
 Y con esto podéis luego TORNAROS (vv. 297-301).

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente, pero aún son más llamativas las rimas de los participios en -ADO, -ADA, -ADOS, -ADAS, y más feas todavía las rimas de los posesivos NUESTRAS-VUESTRAS, o viceversa, que con tanta frecuencia salpican las estrofas, formando parejas de rimas; igual que MUESTRA-DIESTRA, BRÍO-MÍO, SEPULTURA-VENTURA, DESVENTURA-SEPULTURA, ESPAÑA-HAZAÑA, CIELO-SUELO, CAMINO-NUMANTINO, DURO-PURO o DURA-PURA, etc., las cuales se repiten en forma de tópico comodín, incluso forzando el verso, para ir urdiendo las estrofas sin más exigencia que la coincidencia de los sonidos.

Pero todavía resulta menos soportable la utilización de una misma palabra, incluso con diferente significado, dentro de la misma estrofa o con demasiada proximidad. No tiene ninguna elegancia escribir en la misma página:

es poca recompensa pedir PACES (v. 274)
 Salgan de nuevo las valientes HACES (v. 276)
 consigo trae. Advierte lo que HACES (v. 278)
 que es una cosa razonar de PACES (v. 295)

y otra romper por las armadas HACES (v. 296)
 endereza, ¡oh, gran Júpiter!, la FUERZA (v. 829)
 Así como este ardiente fuego FUERZA (v. 831)
 así se haga al enemigo FUERZA (v. 833)
 ¿No ves un escuadrón airado y FEO
 de unas águilas FEAS que pelean (vv. 849-850)
 de un extraño y tan honroso HECHO

 después que sea lo que digo HECHO (vv. 1445-1447)
 Vuelve al triste espectáculo la VISTA.
 Verás con cuánta priesa y cuánta gana
 toda Numancia, en numerosa VISTA (vv. 1664-1666)
 ¿A cuál volveré la CARA
 en este trance importuno,
 si en la vida cada uno
 fue prenda del alma CARA? (vv. 1916-1919)
 Lleva a tu hermano que es de menos CARGA.
 Yo a tu esposo, que es más peso y CARGA (vv. 1974-1975)
 Teógenes afila agora y prueba en ELLOS
 de su espada cruel corte homicida
 y cómo ya, después de muertos ELLOS (vv. 2058-2060).

Los casos son muchos más. Es claro que no obedecen a efectos especiales buscados por el autor para lograr figuras retóricas o mostrar la habilidad de su ingenio, sino todo lo contrario; son pruebas fehacientes de su escaso dominio del oficio poético en su aspecto más elemental y artesano, que es rimar con corrección, con soltura y con gracia, para lograr, en este caso, un atuendo métrico en consonancia con la grandeza y elevado tono que exige el argumento trágico.

Con más frecuencia de la que resiste el buen gusto, Cervantes recurre a las sinonimias y dobles para completar el verso y lograr al final del mismo la palabra que ha de rimar. No por intereses expresivos, sino por pura necesidad y torpeza. Así, para lograr la rima con MUROS y SEGUROS —términos ordinariamente emparejados cuando se refiere al cerco romano— necesita el comodín de DURO, y escribe este verso:

de ejercitar sus fuertes brazos DUROS (v. 414),

y concluye la octava con este pareado a todas luces ripioso:

la guerra pediré o la muerte a VOCES
 con horribles acentos y FEROCES (vv. 415-416).

Las repeticiones de vocablos son también excesivas y desagradables, aunque se encuentren dentro del verso:

Deje su hijo nuestro ALOJAMIENTO,
 que mal se ALOJA en las marciales tiendas (vv. 94-95)
 Si con atentos ojos has mirado,
 INCLITO GENERAL, en los emblantes (vv. 169-170)
 Numancia, de quien yo soy ciudadano,
 INCLITO GENERAL, a ti me envía (vv. 233-235)
 VAMOS, y VENGA luego a efectuarse (v. 247)
 si no es la parte POR DO EL RÍO LA BAÑA (v. 346)
 Sólo la parte POR DO EL RÍO SE EXTIENDE (v. 407)
 Vámonos y, con PRESTA diligencia (v. 673)
 la PRESTA enmienda que Numancia ofrece (v. 680)
 sin MEDIO de algún REMEDIO,
 tal muralla y foso en MEDIO (vv. 762-763)
 dejé el lugar adonde el mozo TIERNO
 fue con lágrimas TIERNAS enterrado (vv. 943-944)
 ELLAS, que el trato a ELLAS importuno (v. 1260)
 amados hijos y mujeres NUESTRAS,
 NUESTRAS vidas serán de hoy más las *vuestras* (vv. 1416-1417)
 de mis terribles MANDOS y severos

 con quien no vale ruego, MANDO o fieros (vv. 1977-1979).

Cervantes utiliza dos clases de versos: endecasílabos y octosílabos. Con los primeros construye las octavas reales, los tercetos encadenados y los endecasílabos sueltos en forma de largas series. Con los octosílabos forma las redondillas. Los primeros los aplica a los parlamentos de tono heroico. Los segundos, a los de acento lírico. La mayor resistencia la encuentra en los endecasílabos y en las rimas de las octavas. Desciende en los tercetos encadenados y es más ligera en los versos sueltos. Pero los endecasílabos sueltos no carecen totalmente de timbre, pues en numerosos casos presentan rima vocálica. En cambio, los octosílabos y las redondillas son más fluidos y presentan, tanto en la construcción del verso como en la combinación de las rimas, menos deficiencias, cosa, por otra parte, explicable porque ofrecen menos dificultad.

No puede negarse que *La Numancia* supone un acierto en cuanto a la elección del tema, grandioso y trágico, admirable y de grandes posibilidades teatrales y simbólicas, propicio para ser aplicado o adaptado a situaciones colectivas en que el hombre se ve forzado a elegir entre el heroísmo o la claudicación. Tema que por el amor a la libertad y a la independencia ha sido aprovechado modernamente con éxito¹⁵. Tampoco se le puede regatear a Cervantes el haberlo convertido en argu-

15. Me refiero, en concreto, a las dos adaptaciones de Rafael Alberti, publicadas en Madrid (Signo, 1937) y en Buenos Aires (Losada, 1943), ambas reeditadas en Madrid (Turner, 1975).

mento de una tragedia, en la que se abandona la retórica, a que estos asuntos son tan propicios, como se hacía con abuso en su tiempo, y se teatraliza con decoro y mesura, sin perder el interés dramático que el propio argumento exigía por sí. Ciertamente que mostrarnos alternativamente cuadros del campamento romano y de la vida de la ciudad cercada ofrecen un dinamismo encomiable. Es verdad que hay escenas conmovedoras de lirismo patético. También es cierto que dentro de la evolución teatral en que se enmarca esta obra cervantina, supone un paso hacia adelante en la concepción y técnicas teatrales, incorporando un concepto del teatro que sitúa la obra y al autor a las puertas de la comedia nacional. Pero el conjunto de la obra, su disposición escénica, el tratamiento de los personajes, la exposición de los pensamientos claves y el patetismo de los sentimientos de dolor y desesperanza a que da lugar la situación argumental, no levantan el vuelo a mucha mayor altura que gran parte de las obras teatrales del siglo XVI. Cervantes no se muestra, como dramaturgo, genial, ni innovador en aspectos esenciales, ni mucho menos como maestro de la tragedia española, ni como el autor de una obra que pueda presentarse como modelo impecable del género trágico español, ni siquiera en su fase de origen. Puestos a hacer un análisis riguroso de sus aciertos y sus mediocridades o declaradas torpezas, el conjunto daría como resultado una obra modestamente aceptable.

Las fealdades métricas que he apuntado, de uso común en muchos autores de la época cervantina, no tienen la finalidad de rebajar el mérito teatral de Cervantes, sino sólo poner de manifiesto las limitaciones de éste en la versificación, que es tanto como volver del mito a la realidad, admitiendo que si Cervantes en otros aspectos es del todo encomiable, en poesía dramática deja ver claro su talón de Aquiles. Como algún crítico había expresado, había que volver a *La Numancia*, y yo he deseado volver fijándome únicamente y no de forma exhaustiva en esas modalidades de rima que, junto a violencia de muchos versos y al escaso donaire poético que presenta el conjunto, demuestran, a pesar de misericordiosas disimulaciones, que Cervantes tampoco en el teatro gozó de la gracia poética, no obstante sus afanes y desvelos, como él mismo confesó con gran sentido de la modestia. Vaya en disculpa suya que *La Numancia* pertenece a su primera época y a una de las primeras obras con que se dio a conocer como dramaturgo, después de su regreso de Argel.