

# MIGUEL HERNÁNDEZ Y EL TEATRO

JESUCRISTO RIQUELME

## VOCACIÓN TEATRAL

Miguel Hernández se sintió atraído por el teatro desde niño. Las causas inmediatas de esta atracción se las repartían su deseo de reconocimiento social e intelectual, su ansia de popularidad y, por ende, su necesidad constante de dinero. El teatro era una plataforma de ascensión en la vida, una forma de lograr salir de una clase social humilde. Pero también existía una motivación intrínseca que inclinaba a Hernández al género teatral. Se trataba de un motivo estético: la búsqueda del arte total, con raíces clásicas, tanto en el sentido calderoniano —el teatro de «gran tramoya»— como en el más moderno sentido wagneriano. La confluencia de palabra, poesía, canto, música, danza y aparato escénico —*atrezzo*, vestuario, iluminación...— producirían un teatro en su plenitud como integración de las artes. Por ello no sorprende que Hernández reciba influjos de tres manifestaciones artísticas de mayoritaria recepción popular: el teatro barroco de la magia y la imaginación, en especial el de los autos sacramentales (siglos XVII y XVIII), la zarzuela como género dramático-musical español (siglos XIX y XX), que bebe con frecuencia de las fuentes de la nueva comedia barroca, y el cine, el novedoso séptimo arte (primer tercio del siglo XX). Éste era el formato. Ahora bien, para revitalizar el espectáculo, Hernández se ciñe a la actualidad de la historia contada: el oriolano propone inicialmente argumentos sobre tensiones amorosas y su repercusión en conflictos sociales y políticos dentro de un marco rural de predominancia proletaria.

La vocación teatral, desde su adolescencia, lo había convertido en asiduo lector de las colecciones *La Farsa* y *El teatro moderno*, donde pronto conoció piezas clásicas y contemporáneas. Acude a bibliotecas privadas y públicas, ya que no puede comprar libros, y visita con cierta asiduidad la céntrica librería oriolana de Daniel Cases, donde lee a hurtadillas vorazmente las novedades editoriales. Ya en 1927 frecuenta la Casa del Pueblo —sede del PSOE—, y forma parte de su Cuadro artístico musical, junto con el librero Cases, diez años mayor que Miguel. Cases dirige *El verdugo de Sevilla* —de Pedro Muñoz Seca, 1916—, y Miguel, con grandes dotes de actor y voz grave llena de inflexiones, encarna al padre, y *Parada y fonda* —de Vital Aza, 1917—, en la que Miguel hace de un gracioso catalán. Con los amigos más próximos de Orihuela, participa en la agrupación teatral La Farsa: representan *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta, *Los Semidioses* (1914), de Federico Oliver.

## CORPUS TEATRAL: TEATRO POÉTICO Y POLÍTICO

El teatro completo publicado de Miguel Hernández consta de seis piezas,<sup>1</sup> que podemos agrupar en cuatro bloques ideológicos que representan las fases de su evolución artística en tan sólo cuatro años de producción (1933-1937):

- Lo sacro: *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras*
- Lo mítico: *El torero más valiente*
- Lo social: *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*
- Lo épico: *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*

El teatro de Miguel Hernández es un exponente de su lucha por la vida, lucha personal, social y trascendental. Por ello, su producción teatral se percibe, más allá de su configuración de teatro poético, como un teatro político:

[...] aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que en una sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida.<sup>2</sup>

### 1. Lo sacro. ¡Un auto sacramental en 1933-1934!

Preocupado por la trascendencia religiosa de la vida, fruto de la influencia católica de su Orihuela natal, escribe una original alegoría rural, en forma de auto sacramental, sobre la salvación católica de la humanidad: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Hernández sigue los pasos, o las carrozas, del Calderón de los autos sacramentales: *El veneno y la triaca*, *Los encantos de la culpa...*

El auto sacramental consiste en una representación de personajes alegóricos que culmina normalmente con la exaltación de la Eucaristía, conmemorando en especial el día del *Corpus Christi*. Según Lope de Vega, eran escritos para «confusión de la herejía»; antaño, esa herejía fue el protestantismo; en los nuevos tiempos, ocupó su lugar el marxismo —ya socialista ya comunista—. El dramaturgo oriolano agrega al modelo teológico calderoniano una ambientación rural y una explícita dimensión socio-política: defiende ideas monárquicas y ataca a comunistas y a anarquistas.<sup>3</sup> En el auto hernandiano contemplamos, en efecto, la alegoría cristiana del origen y la redención del Hombre. Está organizado en tres partes: En el *Estado de*

*la inocencia* —el Paraíso terrenal—, el candoroso Hombre-Niño pierde su pureza debido a la tentación de la Carne —el pecado original— y las reivindicaciones «salariales» de los Cinco Sentidos, presentados como obreros instigados a la revolución por el Deseo. A causa de las penalidades del trabajo, al que ha sido condenado el Hombre-Niño, en el *Estado de las malas pasiones* —la Vida terrena—, surge la envidia y el Hombre, ya crecido, perpetra el crimen del Pastor. Finalmente, se alcanza el *Estado del arrepentimiento*: arrepentidos los Cinco Sentidos, la Carne y el Hombre, éste es apresado por el Deseo y los Siete Pecados Capitales, que inflaman su cuerpo en una escena apoteósica mientras su espíritu se eleva hacia el Supremo.

Sorprende que la primera pieza larga escrita por Hernández sea un auto sacramental, y en un trance histórico sumamente conflictivo, en el momento en que, en palabras del presidente Azaña, España había dejado de ser católica. En ese crispado contexto, se presenta Miguel Hernández con un *enxemplum catholicum*. Desde hacía casi dos siglos (1765), no había representaciones de autos sacramentales en España. La renovación del género por parte de Hernández valía tanto como decir que el Miguel Hernández de 1934 se sumaba a la labor social y política de un arte puritano, preconizado por la Iglesia católica. Las ideas vertidas en el auto hernandiano están inspiradas en la encíclica *Quadragesimo anno* (1931) de Pío XI, escrita en homenaje a *De rerum novarum*, la encíclica con que el Papa León XIII había pretendido detener en 1891 las teorías de Marx y Engels que se habían expandido por todo el planeta. Esta actitud comprometida le fue imbuida por su jovencísimo amigo Ramón Sijé (1913-1935), autor también de un minucioso boceto de auto, «El amante de su muerte»; Sijé se



centraba en el conflicto del libre albedrío, bautizado como «ejercicio de la falsificación». La iglesia católica prevenía del materialismo histórico y del materialismo dialéctico. El auto sacramental, no en vano, defiende asimismo la propiedad privada con la muestra de un claro temor no sólo por el respeto de dicha propiedad material, sino también por la propia vida. En *Quadragesimo anno*, se anatematiza:

Siempre ha de quedar intacto e inviolable el derecho natural de poseer privadamente y transmitir los bienes por medio de la herencia [...] El Estado no tiene derecho de gravar la propiedad privada con tal exceso de cargas e impuestos que llegue casi a aniquilarla. [...] que el trabajo sea el único título para recibir el alimento o las ganancias, eso no lo enseñó nunca el apóstol. [...] *Socialismo religioso, socialismo cristiano, son términos contradictorios; nadie puede al mismo tiempo ser buen católico y socialista verdadero*<sup>4</sup>.

Ante la inviabilidad de la reforma agraria en la II República y de la posición de la iglesia católica, Hernández propone un mundo idílico, un paraíso caracterizado por la fraternidad cristiana y la solidaridad, donde el siervo y el obrero permanecen plácidamente y sumisamente sometidos al señor; ése es el camino que se predica hacia Dios: acatamiento a la jerarquía eclesiástica, obediencia y humildad. Esta sublimación de la autoridad aún le hacía seguir a su mentor Sijé para quien «Aceptar al tirano es el sacrificio político del cristiano».

El auto de Hernández se erige en la reaccionaria contraréplica de la revolución, una revolución iniciada por *El hombre deshabitado* (1929-1931), el antiauto de Rafael Alberti. Ahora bien, Miguel Hernández aparece en *Quién te ha visto* como el poeta religioso que más sobresale en su época y el auto sacramental resulta una obra de relieve en el teatro poético español que marca un hito contrarrevolucionario en la historia social del teatro contemporáneo.<sup>5</sup>

## 2. Lo mítico. El drama de *El torero más valiente*.

En homenaje al torero Ignacio Sánchez Mejías, corneado por un toro en la plaza de Manzanares el 11 de agosto de 1934 y fallecido dos días después, escribe Miguel Hernández en apenas dos meses *El torero más valiente*.<sup>6</sup> A partir de la anécdota de la muerte de un torero, Hernández acomete un drama de asunto mítico, nuevamente intemporal: abandona la trascendencia religiosa y se decanta por el mito de mayor excelencia folklórica del momento, el mito del torero enamorado herido en la lidia del toro. El torero, solo entre multitudes, pasa a ser alegoría del hombre cuya vida se caracteriza por la soledad que se desprende de la incompreensión, la insolidaridad y la maledicencia. Y a la vez es hombre-dios que merece erigirse en mito. En el acto primero, el oriolano llega a deificar al matador de toros: el matador se siente custodia sostenido por los brazos de los admiradores; el cuerpo ya-ciente de José, descrito como «cirio pascual taurino», es elevado y paseado en procesión por toda la sala. La asociación con Cristo resulta evidente.<sup>7</sup> Pero ahora interesa más a Miguel el mito que la fe religiosa.

La supuesta rivalidad entre Sánchez Mejías y su cuñado Joselito, el *Gallo*, inspiró la recreación de los sucesos. El afamado Joselito dio la alternativa, en 1919, a Sánchez Mejías. Al año siguiente, comparten cartel en Talavera de la Reina: Mejías es testigo de la cogida mortal de Joselito por el toro *Bailaor*. Retirado del toreo ese mismo año, reaparecerá Mejías en 1934: y no tardará en ser fatalmente herido en la plaza.

La obra consta de tres actos en los que representa la contienda por la fama de los diestros José y Flores. José se ha enamorado de Soledad, hermana de Flores, y Flores se enamora de Pastora, hermana de José. El conflicto surge cuando José no permite a Flores que pretenda a

Pastora. Reconciliadas las parejas, Pastora, ya casada, y Soledad preparan la fiesta de bodas de ésta, mientras los dos recuñados se aprestan a ir a una corrida benéfica. En la plaza, Flores muere tragicómicamente de un botellazo. La maledicencia popular acusa a José de no ayudar a Flores en el trance con la suficiente presteza, por cobardía o por librarse de su rival. De esta injuria nacen el recelo y el rencor de las dos jóvenes. José, incapaz de sobrellevar una situación que le ha acarreado la pérdida del amor de su mujer, decide retirarse de los toros. Pero, como Ignacio Sánchez Mejías, no se corta la coleta y regresa a la plaza para sufrir una cogida mortal. En una suerte de barracón de feria, contemplamos el sepelio: José yace sin vida. Se trata de un final que funde la muerte con la festividad de un ambiente ferial, tan del gusto de una nueva influencia, la de la pintora Maruja Mallo.<sup>8</sup>

## LO SOCIAL. LAS TRAGEDIAS DE PATRONO

### 3. *Los hijos de la piedra: una revuelta social*

Ya asentado Miguel Hernández en Madrid, sobre junio de 1935, declara a Juan Guerrero Ruiz su cambio ideológico respecto a *Quién te ha visto y quién te ve*:

Ha pasado algún tiempo desde la publicación de esta obra, y ni pienso ni siento muchas cosas de las que digo allí, ni tengo nada que ver con la política católica y dañina de *Cruz y Raya* ni mucho menos con la exacerbada y triste revista de nuestro amigo Sijé.<sup>9</sup>

Hernández ha leído a conciencia a Lope de Vega y, en su conferencia-recital «Lope de Vega y los poetas de hoy», pronunciada en la U. P. de Cartagena el 27 de agosto de 1935, interpreta los dramas de comendador como teatro social y revolucionario para su época. Sobre

la base estructural e ideológica de las comedias de comendador de Lope —*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, *Ya anda la de Mazagatos*—, construye Miguel Hernández sus «tragedias de patrono», en el marco de un «teatro de reivindicación social». En esta línea, ultima su tragedia montesa *Los hijos de la piedra* (1935), escrita en prosa. Y recupera, asimismo, la tradición del drama socio-rural decimonónico. Partiendo del teatro del honor, que llega al pueblo en torno al siglo XIX, el aldeano es capaz de defender su honra.

La obra presenta una revuelta local, más que un episodio revolucionario. Su base argumental es histórica. Con los antecedentes de las revueltas campesinas de Casas Viejas (Cádiz), en 1933, Hernández ilustra los hechos de la conocida Revolución de Asturias: la violenta represión militarizada contra los mineros asturianos en octubre de 1934. La denuncia de Hernández a la política del bienio negro (1933-1935) de la II República es frontal. Al día siguiente de constituir Lerroux —con el apoyo de la CEDA de Gil Robles— el nuevo Gobierno, la UGT declaró la huelga general; el nuevo Gobierno contestó de inmediato con la declaración del estado de guerra. Se trasladan a Asturias la Legión Extranjera y tabores de moros regulares que cargaron contra los trabajadores durante dos encarnizadas semanas: hubo millares de muertos y de presos políticos.

Subtitulada «drama del monte y sus jornaleros», los tres actos de *Los hijos de la piedra* son concluidos después del verano de 1935. Al principio, unos mineros y otros jornaleros viven plácidamente en Montecabra con el buen dueño de las tierras. Tras morir éste, el nuevo señor los oprime: rebaja los salarios, les priva del trabajo y los expulsa injustamente de sus dominios por insubordinados. El Pastor hiere al Capataz, al que sorprende robando, y es

encarcelado. Provocada la huelga general, interviene la guardia civil contra los trabajadores. El dueño continúa robando y maltratando a sus operarios, contrata esquirols y abusa de las mujeres de los montecabrerros; llega a violar y deja malherida a la pareja del Pastor, Retama, que pierde el hijo que lleva en sus entrañas y muere en brazos del Pastor. Los ánimos se exasperan, mas la presencia de la Guardia Civil les hace callar. Con Retama en brazos, el Pastor pronuncia una arenga justificadora de la sublevación contra el tirano y deciden entre todos dar muerte al malvado cacique.<sup>10</sup> La propuesta es similar a la lopesca de *Fuenteovejuna*, en efecto, pero con finales muy dispares: Lope enaltece el poder del rey, mientras que Hernández desenmascara el abuso de poder de unos políticos represores. Un batallón de la guardia civil arremete contra la revuelta popular de los trabajadores y los arrasa al grito de «Tiros a la barriga». El acto tercero nos proporciona la clave interpretativa del pensamiento del Miguel Hernández de esta época: el Segador-Labrador se regocija porque disfruta de un buen amo en el pueblo vecino; los demás sufren al Señor de Montecabra y a la Guardia Civil.<sup>11</sup>

Hernández ha querido presentar una obra áspera, a base de cuadros escénicos que recuerdan la estética expresionista y que propician la representación brechtiana. La escenografía, tal como se desprende de las ricas aco-taciones, literarias al modo valleinclinanesco, pretende recoger la estética rural de la Escuela de Vallecas.<sup>12</sup>

#### 4. *El labrador de más aire*

Concluido el drama de *Los hijos de la piedra*, Hernández retoma de inmediato el argumento y lo sitúa en un ambiente que le es más familiar. En el verano de 1936, ya iniciado el conflicto bélico, concluye *El labrador de más aire*, aunque es editado por Nuestro Pueblo, en Valencia,

en el otoño de 1937. Regresa al verso. Toma su obra anterior como ensayo para cuajar algo más su nueva composición, de ambientación y atmósfera más alegre y luminosa. Anhelaba Miguel un galardón, y se presentó al Premio Nacional Lope de Vega, pero en 1936 no hubo fallo del jurado.

En *El labrador de más aire*, unos aldeanos disfrutan de su día de fiesta. Todas las jóvenes están enamoradas de Juan. La insólita llegada de don Augusto, el dueño de las tierras, acompañado por su hija, altera el orden pueblerino; enojado el patrono por una fiesta sin su permiso, amenaza a los presentes. Juan se enfrenta al señor, que toma represalias contra el pueblo. A pesar de todo, Juan queda prendado de Isabel, la hija del terrateniente; ella lo rechaza por ser él un gañán. El airoso muchacho, tras ser despedido, reprocha a sus paisanos su humillante resignación y les anima a la revuelta. Al final, Juan corresponde al amor de Encarnación y, colmada la paciencia del labrador de más aire, éste pide la muerte del represor. Sin embargo, Alonso, un aldeano envidioso, que se ha vendido al amo, asesina a Juan, que pierde la vida en brazos de Encarnación.

Ideológicamente, Miguel Hernández no se encuentra todavía en una posición que postre el sistema dominante: aún no rechaza el sistema jerárquico y capitalista. Defiende al obrero, pero no manifiesta ni propugna el repudio al patrono, siempre y cuando éste actúe con *patronal* criterio, es decir, al modo paternalista. Para ello, el dramaturgo oriolano procede del siguiente modo: en primer lugar, no se ciñe con rigor a los sucesos históricos y cuando, por sus episodios, conecta con acontecimientos de relevancia nacional, opta por un enfoque inclinado hacia lo intrahistórico: descripción de los episodios cotidianos, de modo directo, y no su impacto en la política del país. Este

criterio asimismo, y no casualmente, era el seguido por Lope de Vega. Lope había preferido también plantear su conflicto dramático sobre la base de un problema amoroso y no económico, tal como exigía la fidelidad histórica. En ambos casos, el madrileño y el oriolano confieren a sus obras una denuncia no excesivamente corrosiva para el sistema dominante. Aunque la evolución es apreciable desde *Los hijos de la piedra* hasta *El labrador de más aire*<sup>13</sup>, con notables diferencias escénicas, Hernández concede que hay terratenientes bondadosos, y no los presenta como déspotas que perpetúan las diferencias de clase.<sup>14</sup> Así y todo, *El labrador de más aire* es, sin duda, el drama social de más directo planteamiento con que cuenta nuestro teatro contemporáneo. Juan, el protagonista, exclamará con vigor revolucionario: «¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?»<sup>15</sup> Significativamente, esta redondilla fue expurgada en ediciones posteriores; no obstante, abundan las protestas contra los continuos atropellos del cacique: «Es señor de lo que sea, / pero no de mi persona», «No puedo aceptar un daño, / aunque me llegue del rey, / ni con corazón de buey / ni con alma de rebaño», «Nadie merece ser dueño / de hacienda que no cultiva, / en carne y en alma viva / con noble intención y empeño». Sin embargo, a pesar de esta fraseología, Hernández, todavía en proceso de maduración, comparte el significado de sus dramas entre la vertiente política reivindicativa y la vertiente íntima de la convivencia social: aspectos que en Miguel Hernández no coinciden aún, pues, ante el abuso social que perturba las relaciones humanas y degenera la estructura jerárquica, el dramaturgo reclama autenticidad, respeto, orden y amor entre Administración y administrado, entre patronos y obreros, pero manteniendo el régimen establecido.<sup>16</sup>





## EL TEATRO BÉLICO: UN TEATRO DE URGENCIA Y PROPAGANDA

### 5. Teatro en la guerra

Una vez levantados en armas los militares rebeldes contra la II República, Hernández se decide por un teatro de guerrilla, un teatro de urgencia, de agitación propagandística, para difundir con vehemencia su compromiso democrático antifascista y para mantener despierto el ánimo de los combatientes, tanto en la retaguardia —con las piecillas en prosa de *Teatro en la guerra*, 1937— como exaltando a los republicanos de vanguardia —con *Pastor de la muerte*, 1937, en verso.

En la Nota previa de su *Teatro en la guerra*, Miguel Hernández se declara partidario de una literatura como «arma combativa» contra los traidores: «Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarlos con bien de los días revueltos,

turbios, desordenados, a la luz más serena y humana»<sup>17</sup>. *Teatro en la guerra* está compuesta por cuatro breves cuadros, independientes, titulados *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*, cuya representación no excede, en cada cuadro, de los diez minutos. En *La cola*, fechada en Madrid, el 5 de enero de 1937, varias mujeres —«deslenguadas»— disputan el lugar de la cola que ocupan a la espera de que se abra una carbonería en su pequeño pueblo. Es la pieza más entretenida de todas. Se trata de una escena próxima a un rudo sainete con movimientos de sencillo efectismo y un lenguaje avulgarado. El desenlace deja un poso trágico por la insolidaridad mostrada en las tablas. Se forja así un efecto distanciador para reflexionar y actuar consecuentemente. *El hombrecito*, la menos elaborada, es el máximo exponente de lo que llamamos «*iudici dramatici*», la exposición de una idea por me-

dio del diálogo teatral. Un jovencito decide alistarse en el bando republicano en contra de una madre que lo sobreprotege insolidariamente. Destaca la fusión simbólica madre-tierra, expresada con las metonimias vientre-trincheras, como expresión de la nueva felicidad, la regeneración que se logrará con la victoria.<sup>18</sup> *El refugiado*, fechada en Jaén, el 17 de marzo de 1937, presenta el debate dialéctico entre un refugiado de setenta años y un combatiente que lo anima a luchar. Es la piecicilla más lírica, pero cae en el sentimentalismo melodramático cuando el combatiente identifica a su hija con España. Vence el optimismo de la justicia en un nuevo modelo de sociedad. En *Los sentados*, tres jóvenes temerosos son espoleados por un soldado que conmina a deponer su pasividad. El último de ellos, indeciso, parte de prisa a alistarse al escuchar la voz del poeta en *off*.

### 6. *Pastor de la muerte*

Conforme transcurre la guerra, Hernández va percibiendo que ni existen ni existieron aquellos paraísos arcádicos por los que suspiraba en sus dramas de anteguerra. El pasado feliz, la Edad de Oro, se trueca en la búsqueda enfervorizada del futuro, de un futuro labrado por el esfuerzo individual y colectivo, confiando todavía en la victoria de manera ligeramente optimista. Así lo declara en su drama postrero, *Pastor de la muerte*, de ambiente bélico, escrito al regreso de su viaje a la URSS, donde fue invitado, en calidad de dramaturgo, al V Festival de Teatro Soviético. Concluye la obra en Cox, el 26 de noviembre de 1937.

Conocemos parcialmente el teatro que Miguel Hernández contempló en Moscú y en Leningrado durante su visita a la URSS. No cabe duda de que el teatro y el cine

rusos le influyeron en la confección de *Pastor de la muerte*. Confiesa a Josefina Manresa<sup>19</sup>, su mujer: «Voy con cuatro compañeros más a asistir a unas representaciones de teatro ruso en Moscú, Leningrado y otras ciudades más, para que me sirvan de estudios y beneficios del teatro que yo hago en España»<sup>20</sup>. A pesar de que el teatro ruso se desarrolla entonces en una época posrevolucionaria y en España se vive una resistencia a la contrarrevolución fascista, los espectáculos soviéticos confirman la temática que había escogido el oriolano en cuanto a su vertiente social; ahora Hernández se inclina por un teatro que busca la eficacia didáctica y propagandística sobre la masa, en tiempo de guerra.<sup>21</sup>

*Pastor de la muerte* es, sin duda, la pieza en que más rasgos biográficos se incluyen. Sirve además para rendir sentido homenaje a correligionarios y grandes amigos que compartieron con él el peligro en el campo de batalla, en el V Regimiento.

Con este drama, en verso, obtuvo Miguel Hernández un accésit en el Premio Nacional de Literatura, valorado en tres mil pesetas. Pero no fue editado en vida del escritor.<sup>22</sup>

Consta la pieza de cuatro actos. La trama se reparte en dos acciones: el ambiente familiar o pueblerino de retaguardia y el frente más ofensivo de vanguardia. Pedro, a sus diecinueve años, ha decidido acudir al frente en favor de las fuerzas republicanas, como voluntario, con la idea de ahuyentar una paz indigna, y haciendo oídos sordos a sus familiares y a su novia. La acción transcurre en el frente republicano de Guadarrama: son habituales los cruces de insultos y procacidades desde ambos bandos. En Madrid, se alecciona para que desaparezcan los miedos atenazadores. Los republicanos merman la amenaza nacionalista destruyendo tanques. Finalmente, se entonan canciones de la defensa de



Madrid, con protestas contra la intervención fascista de italianos y alemanes, y contra la política de no intervencionismo internacional.

Prescindiendo del lugar de la acción de las obras rusas, centradas en el trabajo de las fábricas y de las ciudades, Miguel Hernández opta también por acercarse a los filmes soviéticos, basados en rebeliones populares masivas, y retoma algunos recursos técnicos que suponen una novedad dramática y un adelanto en el teatro español de la primera mitad de siglo XX: 1) la técnica cinematográfica y narrativa de un primitivo y sencillo caleidoscopio, presentando varios espacios —aldea, frente— para dar la idea de un completo fresco épico; 2) el litomontaje: unión de fragmentos diferentes de canciones populares, eslóganes, discursos, etc.; 3) la focalización, destacando, como si de planos de detalle o primerísimos primeros planos se tratara, algún elemento de la escena: la atención se centra en la mirada y el cigarro del Comandante que tira antes de morir —y así lo resaltarán el haz de luz—, o los momentos en que Pedro gana la posición de la ametralladora, acción que sucede fuera de escena y de la que nos incumben sobremanera las reacciones que suscita en los rostros de los compañeros, a través de cuyos gestos y diálogo se nos informa; 4) amplitud y frecuencia de las acotaciones, con abundantes datos sobre los sonidos, las luces, el decorado y los efectos especiales de la puesta en escena; 5) uso peculiar de la escenotecnia y el decorado, procurando la espectacularidad y la sorpresa:

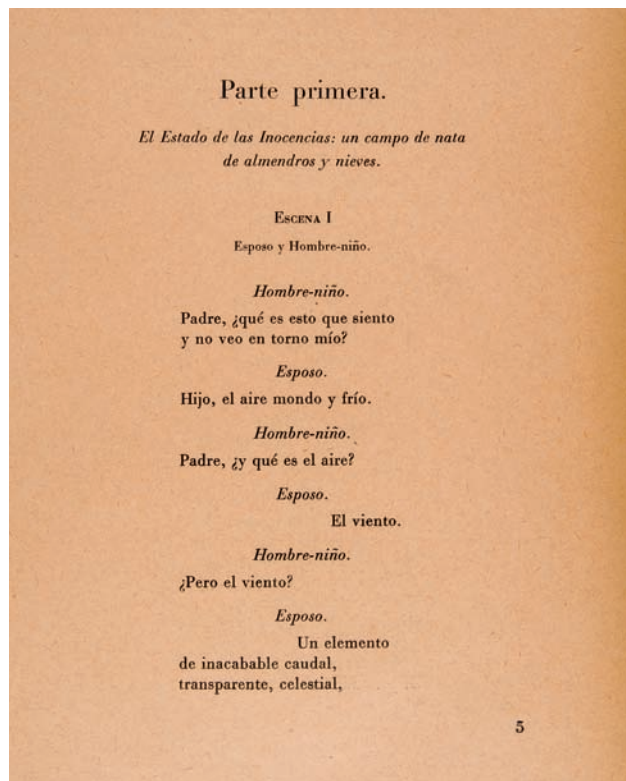
«(Sobre un telón donde se habrá pintado Madrid diáfana, cruza la sombra de varios aeroplanos. En seguida se proyecta la sombra de varias bombas, y *el telón se rasga* entre un fragor y un estremecimiento de explosiones, apareciendo un barrio de Madrid...)»<sup>23</sup>;



6) utilización por primera vez del proyector con sugerentes efectos luminotécnicos, como los que cierran la obra:

(El mapa de España, proyectado en rojo y negro. El color rojo avanzará agresivamente sobre el negro hasta desterrarlo, en el curso de la escena). [...] Es una escena de luz y sombra, roja y negra. Grupos de soldados proyectados en rojo atacan a grupos de soldados proyectados fantasmalmente en negro. [...] Es una visión [...] cinematográfica en su agilidad y en sus formas. [...] El mapa, en medio de estas luces, se cubrirá de surcos, manantiales, fábricas, flores y casas blancas).<sup>24</sup>

No fue, por tanto, la temática lo que llegó a interesar a Hernández del teatro soviético, sino la técnica y la realización escénica.<sup>25</sup>



Inicio del auto sacramental *Quién te ha visto  
y quién te ve y sombra de lo que eras*,  
editado por Cruz y raya

En conclusión, Miguel Hernández, a pesar de sus intentos y sus logros incompletos, merece hoy ser destacado como uno de los autores más representativos e interesantes del teatro comprometido español de la II República: teatro conservador y católico, por un lado, y teatro reivindicativo proletario, por otro. Ahora bien, el escollo insalvable de la dramaturgia hernandiana se debe, más allá de maniqueísmos y simplificaciones psicológicas de sus personajes, a la inadecuación de los excesos de lirismo de sus desmesuradas réplicas y al abuso de personajes corales, conforme al modelo zarzuelesco español que, por sus paralelismos retóricos, detienen la acción. ●

## NOTAS

1. Miguel Hernández esbozó algunos dramas que se han perdido o de los que no existe apenas constancia más que de sus títulos: *La gitana*, *La endemoniada*, *Juan de Oro*.
2. Massimo Castri, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
3. La lectura de las dos primeras partes en pomposo verso impresionó a José Bergamín, que le promete su edición en la madrileña revista *Cruz y Raya*, y le anticipa 200 pesetas por los derechos exclusivos de publicación. Bergamín supo apreciar en el auto de Hernández el espíritu de obras suyas como *La cabeza a pájaros* (1925-1930), *Arte de Birlibirloque* (1930) y, sobre todo, *Mangas y capirotos* (1933), en la que explica a su peculiar modo el «teatro independiente, español y revolucionario del siglo XVII» por la fe religiosa popular que lo animaba y de la que era reflejo. En el número 16 —correspondiente a julio de 1934— y en el número doble 17-18 —de agosto y septiembre— de *Cruz y Raya*, ven la luz por entregas las tres partes del auto; posteriormente, aunque fechado en julio de ese mismo año 1934, se reúne en un opúsculo la obra íntegra.
4. *Quadragessimo anno*, apartados 14, 17, 25 y 48. El subrayado es nuestro.
5. El grupo alcoyano La Cazuela representó de manera efectista y brillante el auto sacramental en 1977. El Instituto de Estudios Alicantinos, de la Diputación Provincial de Alicante, promovió y sufragó el estreno el 13 de febrero en el Teatro Circo de Orihuela, con las primeras reivindicaciones democráticas postfranquistas en las calles españolas. Constituyó un nuevo acto de contrarrevolución, como respuesta del antiguo régimen al «Homenaje de los pueblos de España» a Miguel Hernández (1976). Contó con tres representaciones más: en Alicante, en Alcoy y en Petrel. El montaje fue dirigido por Mario Silvestre y los decorados y el vestuario se debieron al escenógrafo Alejandro Soler. Una adaptación de José Luis Navarro Montoro, para la compañía Corral del Carbón, procedente del antiguo TEU de Granada, se representa con éxito desde 2004. Incluye canciones de siega en directo, cantadas al más puro estilo del *cante hondo* por Alfredo Arrebola.
6. Miguel Hernández quiere complacer al Bergamín de *Mangas y capirotos* y de *La estatua de don Tancredo*, que predicaba por entonces una tauromaquia «a lo divino»: el arte del toreo «viene del cielo de la teología». Bergamín es incluido como personaje, en un deseo de co-fundir mí(s)ticamente realidad y ficción.
7. También Federico García Lorca, en la «Oda al Santísimo Sacramento del altar», asocia el tema taurino a la poesía de índole religiosa: «vivo en el Sacramento. / Palpitante y desnudo como el niño que corre / perseguido por siete novillos capitales».
8. Con criterios de modernidad escénica, hubo una propuesta de representación sugerente e imaginativa realizada por Jaroslaw Bielski, que, conforme al *Dossier* razonado del proyecto, en marzo de 1999, pretendía «guardar el espíritu de Miguel Hernández, dándole a su obra una forma de balada sobre un torero. Un poema dramatizado. Un material dramático poco convencional y de fuerte impacto lírico». El espacio escénico ideado —«barroco, poético y mágico»— pensó ofrecerse al talento de Francisco Nieva. Escollos presupuestarios dejaron en el cajón de los proyectos este trabajo de la Compañía Teatro Nuevo-Replika.

9. Miguel Hernández, *Obra Completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, vol. II, págs. 2344-2345. La revista que menciona es *El Gallo Crisis*, de Ramón Sijé.
10. Miguel Hernández sigue la tradición del padre Mariana. Juan de Mariana (1536-1624) planteó la polémica de la justificación del tiranicidio en *Del rey y de la institución real* (1599). La licitud de matar al tirano era contraria al pensamiento de Ramón Sijé.
11. La obra circuló en escasas copias: una en manos de Bergamín, otra en poder de Federico García Lorca. Ninguno hizo por que se estrenara ni por que se editara. Su publicación hubo de esperar casi cincuenta años: *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza Tres, 1983.
12. Hernández contaba con la posibilidad de que la *Brujilla* Mallo le confeccionara los decorados. Por intercesión del escritor argentino González Tuñón, Ricardo Molinari gestionó en Buenos Aires su estreno ya en vida de Hernández, quizás en 1936, ya que González Tuñón —el autor de *La rosa blindada* que tanto influyó en la cosmovisión revolucionaria del Miguel Hernández y de *Los hijos de la piedra*, en concreto— había hecho llegar una copia a América: una copia que allá se redujo, y sirvió de base a la edición argentina de Quetzal en 1959. Por fin, se estrenó, con éxito, el 11 de abril de 1946, en el Teatro del Pueblo, dirigida por Leónidas Barletta, y con escenografía de Manuel Aguiar y Schauters. —*Vid. La Nación*, Buenos Aires, 12 abril de 1946—. Después de la edición suelta de Quetzal, se publicó también en Buenos Aires, Losada, 1960, dentro de la *Obras completas* recopiladas por Elvio Romero; se trata de una edición más amplia. El estreno europeo se llevó a cabo en Francia, en la ciudad de Toulouse el 31 de octubre de 1963, a cargo del grupo Amigos del Teatro Español, dirigido por José Martín Elizondo y Manuel Martínez Azaña. El elenco estaba formado por una veintena de exiliados e inmigrantes españoles: sobresalieron Juan Mateu y Laureano Román, que hicieron de Señor y de Pastor, respectivamente. En 1980, dirige el estreno español Emilio Ríos en el Instituto bilbaíno de Recaldeberri.
13. De todos, el drama hernandiano en el que mejor se detecta la influencia de la zarzuela es *El labrador de más aire*, en el que se vislumbran algunas relaciones con *La parranda*, de Fernández Ardavín, con escenas melodramáticas y costumbristas de la vega murciana, estrenada en 1928.
14. El peso autobiográfico, asimismo, es relevante en *El labrador de más aire*, y resulta esencial para su cabal interpretación: en este drama se expone la crisis de sus amores en Madrid —sus desvelos y sus requiebros por una mujer de ciudad, que rememora su lance erótico, ahora finalizado, con Maruja Mallo— y su posterior retorno al cariño de una igual —su novia en Orihuela, Josefina Manresa.
15. Acto III, cuadro II, escena IV, en *Obra Completa*, vol. II, pág. 1765.
16. Según la actriz Carmen Resines, componente de La Barraca, en 1937 hubo una tentativa de representación: «Llegamos a ensayar *El labrador de más aire* en la calle de Sacramento, después que regresamos de Valencia», y concreta: «A Miguel Hernández le encantaba cómo hacía Margarita [de Castro] el papel de Encarnación» —«La Barraca durante la guerra», en *F. G. L.*, editado en el Boletín de la Fundación FGL, núm. 25, diciembre de 1999—. Luis Jiménez-Cacho conserva las copias que se hicieron en mimógrafo para aprenderse los papeles. *El labrador* ha sido el drama más representado, siempre después de la muerte de su autor. Tenemos constatadas cuatro puestas en escena: a) 1960, en Toulouse (Francia), lectura-espectáculo sin decorado, el 12 de marzo, en el *Centre Régional Pédagogique*, de Toulouse, por el grupo Amigos del Teatro Español, supervisado por José Martín Elizondo y por Juan Mateu, entonces exiliados en Francia, y cuya secretaria era la hispanista Marie Laffranque. La actuación se repitió en dos ocasiones. Fueron ocho los declamadores, acompañados musicalmente por creaciones originales de Mme. Schweitzer; b) 1968, en Pedralba (Valencia): se trata del estreno, semiclandestino, en España. Se realizaron cuatro funciones en la provincia de Valencia, en junio, sin haber solicitado permiso a la censura: Pedralba, Liria, Burjasot —en el Teatro Círculo Católico— y Valencia —Colegio Salesiano Domingo Savio—. El promotor y director, y actor, fue Juan Mateu Picó al frente del Cuadro Artístico de Pedralba, una vez regresado a España; c) 1972, en Madrid: a cargo de la compañía del Teatro Muñoz Seca, dirigida por Natalia Silva y Andrés Magdaleno. El estreno, presentado como mundial, tuvo lugar el 17 de octubre. Se mantuvo en cartel hasta mayo del año siguiente, con más de doscientas representaciones. Viajó también por otros puntos de España, incluida Orihuela. Fue, eso sí, la primera representación con criterio empresarial y profesional; d) 1977, en Barcelona: el 11 de junio, la *Companyia de L'Assemblea d'Actors, Directors i Professionals Autònoms*, dirigida finalmente por Jaume Nadal; había iniciado la adaptación y los ensayos Trino [Martínez] Trives. Se representa en el teatro Grec y posteriormente en el Romea.
17. *Obra Completa*, vol. II, págs. 1787-1788.
18. Fue representada, según Vicente Aleixandre y José María de Cossío, en la primavera de 1937. —Citado por Florence Delay, «Teatro de Miguel Hernández», en *En torno a Miguel Hernández*, Madrid, Castalia, 1978, pág. 129.
19. Carta a Josefina, desde Valencia, 27 de agosto de 1937, la víspera de la partida de su viaje a la URSS. *Obra Completa*, vol. II, pág. 2514.
20. Entre otras obras, hay constancia de que la delegación española presenció *Egor Boulytchev*, de Gorka, *Turandot*, de Gozzi, *Los aristócratas*, de Pogodin, *Gloria*, de Goasev, *Eugenio Oneguín*, de Tchaikovski, *Otelo y Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, *Ana Karerina*, de Tolstoi, *Enfermo de espíritu*, de Zavatsky, *La llavecita dorada*, de Tolstoi y una adaptación para niños, que les entusiasma, de *Carcelero de sí mismo*, de Calderón de la Barca.
21. Parte de la fragilidad de este drama obedece a su transparente didacticismo: los hábitos del bando republicano para enseñar a leer a los milicianos, enseñar el manejo del fusil, convencer al enemigo con el respeto a los prisioneros...
22. La primera edición de *Pastor de la muerte* data de su inclusión en las *Obras completas*, ed. de Elvio Romero, Buenos Aires, Losada, 1960.
23. Acto II, cuadro 3, en *Obra Completa*, vol. II, pág. 1865.
24. Acto IV, cuadro 3, escena 1, en *Obra Completa*, vol. II, pág. 1931.
25. Unos apuntes tomados durante aquel viaje a la URSS sobre el teatro ruso nos proporcionan la clave de su interés —*Obra Completa*, vol. II, pág. 2279— bajo el epígrafe «Demián Bedoy»: «... Distribución de luces para destacar un rostro — técnica del movimiento escénico. [...]».