Notas sobre el uso del léxico rural en la obra teatral de Miguel Hernández

Olga Perotti

La imagen del cabrero poeta, del poeta-pastor que vivió su infancia y adolescencia en la extrema pobreza de un ambiente campesino, y que por eso crearía una poesía ingenua, espontánea, casi *naïve*, a menudo ha llevado a un malentendido en la interpretación de la figura artística de Miguel Hernández.

En cambio no hay que pensar en un poeta inculto, pues sabemos que a pesar de haberse formado en un ambiente desfavorable, Hernández llega, casi como autodidacta, al dominio de una cultura notable.

Ante todo conviene precisar, para nuestro estudio, que por lenguaje rural se entiende el conjunto de los términos que se refieren al ambiente natural, vegetal y animal, y a las actividades humanas conexas. El estudio de tal conjunto léxico en su evolución puede ser útil para profundizar en unos aspectos de la producción artística hernandiana.

La presencia del elemento rural en su obra no puede explicarse como una inevitable consecuencia de los orígenes humildes, aunque el factor ambiental sin duda influyó en la personalidad artística del autor y en sus opciones temáticas; ni siquiera se puede pensar encontrar en la producción teatral y poética de Hernández una representación directa e inmediata del mundo natural.

A través del análisis del lenguaje rural presente en los textos teatrales, nos damos cuenta de que en realidad el problema es más complejo, y sobre todo la manera como el autor utiliza este lenguaje presenta una significativa y consciente evolución en el uso y en la funcionalidad dramática de los vocablos relativos al ambiente natural y al mundo agreste.

En el auto sacramental[1], *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que*

---

[1] Miguel Hernández: *Obras Completas,* ed. de Elvio Romero y Andrés Ramón, Buenos Aires,

eras, primera obra teatral, en que el autor recupera las estructuras ideológicas y estilísticas del teatro barroco, se encuentra una presencia significativa del elemento natural utilizado por Hernández sobre todo como símbolo.

Me parece que se puede delinear una distinción en el léxico rural presente en esta obra: por un lado se encuentran muchos términos, entre los cuales unos pueden considerarse clave (*agua, aire, árbol, cielo, tierra,...*) que aparecen frecuentemente en el auto sacramental como en el teatro sucesivo; por otro lado vemos una serie de vocablos por lo general relativos al mundo vegetal (*rosa, almendro, lilio, azucena,...*) típicos de la expresión poética clásica. Se trata de un grupo de flores y plantas a los cuales la tradición literaria ha atribuido el valor de símbolo de determinadas cualidades espirituales, y que Hernández utiliza como tales, valiéndose de sus lecturas juveniles de los clásicos españoles. La presencia frecuente de tales términos que forman parte del patrimonio cultural y poético, no sólo español, debe considerarse también en relación con la tendencia culta que caracteriza el período juvenil del autor a que la obra pertenece.

Considerando ante todo tales vocablos típicos de la tradición poética, se observa que la primera fase del auto sacramental está inmediatamente caracterizada en la acotación por el uso de términos cuyo valor simbólico remite a la idea de pureza, de Inocencia que es el Estadio de la vida humana representado en esta parte de la obra:

> El Estado de las Inocencias: un campo de nata
> de almendros y nieves.
> (AS p. 439)

La planta del almendro y su fruto, la almendra, aparecen muy frecuentemente junto a otros elementos naturales que remiten a la idea de candor, *nieve y nube,* y es el mismo autor, en la acotación, quien nos indica explícitamente su valor simbólico:

> ...Los almendros, las nieves, las nubes, empiezan a llover su pureza simbólica con un estruendo temeroso...
> (AS p. 481)

Pero el almendro[2] y su flor, «el azahar del almendro», son, por tradición, sobre todo símbolo de fragilidad, de caducidad, de la belleza y de la pureza destinadas a desvanecerse, como la inocencia del Hombre-Niño cuando conozca

---

Losada, 1960. Para todas las citas del teatro de Hernández se utilizarán las siguientes siglas, seguidas del número de la página: AS = auto sacramental; HP = *Los hijos de la piedra*; LA = *El labrador de más aire;* PM = *Pastor de la muerte;* TV = *El torero más valiente* (para este último nos referimos a la edición citada en la nota 6).

[2] En general sobre este valor simbólico del almendro, *vid.* Jean Chevalier; Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Parigi, Laffont-Jupiter, 1982, p. 27.

Entre los textos españoles es preciso remitir por lo menos a la *Vida es sueño* calderoniana (III, vv. 2331-2334), obra que Hernández sin duda conocía.

el sufrimiento y el pecado. La misma significación se atribuye al «lilio»[3], (esta forma es la preferida por el autor respecto a lirio), y a la azucena, flor por antonomasia símbolo de pureza; este último término se utiliza también en contraposición a clavel, generalmente asociado al concepto de tentación y de pasión a que el Deseo, uno de los personajes simbólicos de la obra, instiga al hombre. El contraste cromático asume valor simbólico:

DESEO: ...Acuéstate: reposa
sobre esa blanda arena
bajo esa higuera, encima de esa rosa
(lejos la castidad de la azucena,
cerca la tentación de los claveles),
que habrás de empezar pronto la faena
que ya te están pidiendo estos vergeles.
(AS p. 493)

El Hombre-Niño abandona ya el Estado de la Inocencia y llega a conocer el pecado: ahora la flor simbólica es la rosa, que no es sólo belleza y sensualidad sino sobre todo espina, es decir dolor y desengaño, como se descubre en el mismo momento en que el protagonista trata de aprovechar la belleza y el placer simbolizados por la flor:

HOMBRE-NIÑO: ...¡La primera rosa que intento
me da la primera espina!
(AS p. 468)

Es superfluo recordar que ninguna flor[4] como la rosa tiene, en la literatura europea, un valor tan emblemático.

Todavía una flor, la amapola, es utilizada para caracterizar una situación determinada; el término recurre en dos momentos muy intensos de la representación alegórica, en que el color rojo sanguíneo de la amapola evoca inmediatamente la idea de muerte y de destrucción, en particular en la escena del asalto al Hombre por el Deseo y los Siete Pecados capitales:

---

[3] Para la etimología y las variantes de «lirio», *vid.* Joan-Corominas-José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos, III, 1980, p. 664. «Lirio» deriva del antiguo «lilio», forma más próxima a la base latina LILIUM. La elección de Hernández es coherente con la tendencia literaria que caracteriza su primera obra teatral: en el auto sacramental, en efecto, el autor utiliza sólo la forma culta (pp. 444, 450, 451,...), en *El labrador de más aire,* en cambio, aparece, aunque una sola vez, la forma corriente «lirio» («...brotó arrope exquisito / maña de abejas y cielo, / licor de rayos y lirios»).

A este propósito, *vid.* Bernardo Alemany y Selfa: *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Real Academia española, 1930, de donde resulta que «lilio» es la única forma utilizada por el poeta barroco, cuya influencia en la primera obra teatral hernandiana es evidente.

[4] *Vid.* Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., pp. 822-824 y Giovanni Pozzi: *La rosa in mano al professore,* Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

CARNE: ...A su paso por el campo,
van dejando mal heridas
las soledades, cadáveres
el silencio y las encinas,
imposibles los pinares,
las oraciones marchitas,
las cosechas malogradas,
y de amapolas sanguíneas
rebosantes los aljibes,
y las eras de cenizas.
(AS p. 575)

Siguiendo en el ámbito del léxico vegetal, particular importancia simbólica parece tener la higuera [5], presente en la primera fase de la obra, cuando el Deseo instiga al Hombre-Niño al pecado:

DESEO: ¿Ves aquella higuera,
cuyas hojas significan
el esquema de tu sexo,
siendo la primer camisa
que usó la primer mujer
por comer cosas prohibidas?
(AS p. 476)

y, un poco más adelante, en el momento del pasaje del «campo de nata de almendros y nieves», que caracteriza el Estado de la Inocencia, a un nuevo paisaje simbólico, un «paraíso vicioso de higueras, manzanos y toda clase de árboles sensuales».

La higuera y su fruto adquieren un preciso valor simbólico; la imagen del jardín o huerto es frecuente en el auto sacramental como representación del reino de la sensualidad y del pecado, o sea como símbolo negativo. La segunda parte de la obra, en efecto, se abre en la escena de un «vergel nocivo, reino de la sensualidad». También en este caso Hernández recoge una tradición consolidada, eligiendo imágenes que pertenecen a la esfera simbólica relacionada con la idea del pecado: no solamente el vergel florido, rico y sensual, sino también la serpiente, que con su danza maliciosa amenaza la inocencia del Hombre.

La rica simbología relacionada con las estaciones del año también debe remontarse más a la herencia del patrimonio metafórico clásico, que a la íntima conexión biográfica de Hernández con el mundo agreste, conexión en la cual se ha insistido a menudo en términos no del todo justificados.

Invierno y Primavera son respectivamente las estaciones nevada y florida, expresión de espiritualidad, espera, contemplación la primera, con su candor y su luz atenuada, y anticipación y promesa por el futuro la segunda:

---

[5] *Vid.* Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., p. 44.

PRIMAVERA: Presagios y colores,
promesas y favores
de amor, de luz, de mar, de altas remesas
de nidos, de verdor, de ruy-señores,
jóvenes sombras de oro, más que espesas,
y flores y panales.
(AS p. 498)

«Brillante» (p. 495) es el Verano, cuando la naturaleza alcanza el ápice de su esplendor, concretando lo que en Primavera era sólo una promesa. La plenitud y la lozanía del Estío deslizan en la madurez del Otoño, «estación henchida de todo» (p. 495), pero también «Otoño loco / de quien presumo males más que bienes» (p. 500), es decir estación que prepara al entorpecimiento invernal, símbolo de muerte.

Los pocos versos citados ya ponen de relieve como el uso frecuente del símbolo con referencia específica al mundo natural, produce cierta abstracción que no es índice de espontaneidad e ingenuidad, sino más bien el resultado de una consciente y original recuperación del material imaginativo tradicional y culto, que Hernández asimiló a través de la lectura de los clásicos.

Quizás menos interesante para nuestro análisis sobre el lenguaje rural en el teatro de Hernández sea *El torero más valiente*[6], obra que, en la evolución artística del poeta, puede considerarse como un momento de transición después de la experiencia de *Perito en lunas* para la poesía, y del auto sacramental para el teatro.

El enredo se basa en el esquema típico del enfrentamiento entre toreros, con cuestión de honra incluida y muerte final en la arena, y con la frecuente inserción de tonos dramáticos. Ya se han estudiado las referencias a la actualidad tauromáquica de los años en que la obra fue concebida y escrita[7].

En el desarrollo dramático de la pieza y en el estudio de la psicología de los personajes se nota cierto esquematismo, que se manifiesta también en el uso del lenguaje rural. Los términos pertenecientes al léxico natural aquí utilizados por Hernández no parecen tener una funcionalidad específica en la estructura o en el mismo carácter del texto teatral, como al contrario ocurre con la terminología simbólica del auto sacramental y, lo veremos más adelante, con la expresión metafórica agreste que caracteriza el teatro social. En *El torero más valiente* Hernández utiliza a menudo expresiones que remiten al mundo natural de forma genérica, introduciendo tópicos e imágenes estereotipadas: «corazón de nieve», «en el valor / un león» (TV p. 42), «como si de caracoles fuera» (TV p. 46) son unos ejemplos. A veces el autor utiliza expresiones que aprovechan analogías bastante sencillas y descontadas:

---

[6] Para esta obra citamos de *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, edición e introducción de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986.

[7] *Vid.* la introducción de Agustín Sánchez Vidal a la edición citada.

JOSÉ: ..afición de mariposa[8]
que ve la luz y la quiere...
(TV p. 52)

que me han encendido el alma
con un fulgor de septiembre
sereno...
(TV p. 55)

Desde el punto de vista estilístico es interesante observar, en unos casos aislados, la inserción de un lenguaje y de imágenes que pueden definirse gongorinas[9]; un ejemplo es la descripción del momento del ocaso en que se encuentran José, aclamado por la gente del pueblo, y Soledad:

JOSÉ: ...Ya era la luz cornicorta,
ya era el sol barbiponiente.
Ya el atardecer, lucero
berrendo en negros corceles,
salía a pastar estrellas
por las dehesas del Este.
(TV p. 51)

Por fin, una fuerte presencia de términos del ámbito rural es la determinada por la introducción de la pareja Flores-Pastora, con la cual Hernández acerca al tema taurino, dominante en la tragedia, el tema pastoril. En el acto primero de la obra, en la escena IV, que se concluye con un rápido enamoramiento de los dos personajes, el diálogo se desarrolla enteramente en el plano de la metáfora pastoril[10]. Se trata, por otra parte, de una constante en el teatro hernandiano, piénsese en el Buen Pastor del auto sacramental, por un lado y en Retama y

---

[8] *Vid.* Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, op. cit., p. 727.

[9] Es típicamente barroco el uso de nombres compuestos cuyo primer elemento termina en -i (se trata de una clase de genitivo de calidad a la latina). Es interesante también lo mitológico de la representación.

[10] La presencia de la temática pastoril en la obra hernandiana ha sido analizada por William Rose en *El pastor de la muerte. La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Barcelona, Puvill, 1983. El objeto del autor es demostrar que toda la obra de Hernández, no sólo la de los comienzos, puede remitirse a la tradición pastoril, entendida no como creación artificiosa y convencional, sino como visión del mundo y de la vida. Rose cree que esta teoría basilar, por otra parte demostrada de manera no siempre convencedora a través del análisis de fragmentos poéticos y teatrales pertenecientes a las varias fases de la producción del escritor, conduce a otro problema fundamental: la relación o, mejor, la contradicción entre la literatura pastoril, por norma expresión convencional de la aristocracia y de la clase media urbana, y la orientación política, además de los origines campesinos, de Hernández.

En el intento de justificar la contradicción entre estos dos aspectos, Rose llega a la discutible conclusión que Hernández, confiriendo un contexto pastoril a la revolución social, ha logrado crear la «pastoril de la izquierda» (p. 135).

Pastor de *Los hijos de la piedra* y el protagonista de *Pastor de la muerte*, por el otro:

FLORES: Pastora, ¿quieres guardar
un rebaño de quereres
que están balando por ti
con unos balidos (be-bee)
que me parten (be-bee) el alma?
(TV p. 55)

...Pastora, ¿sin pastoreo,
pastora de lo qué eres?
.....
déjame que en tus vergeles
paste: el margen de tu boca,
¡oh, qué pastura de siempre!
y el follaje de tu pelo
junto al prado de tu frente.
(TV p. 57)

En las dos obras teatrales que habitualmente se unen bajo el lema de teatro social, *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, se encuentra una fuerte presencia del lenguaje rural, pero utilizado de manera diferente respecto al auto sacramental. Se trata de una evolución significativa que contribuye a crear una atmósfera distinta de la culta y rarefacta de la primera obra teatral hernandiana: el uso del lenguaje se hace más concreto, con el pasaje de un plano simbólico a un plano metafórico, por el cual el autor se inspira en el mundo real de la vida campestre.

Sin embargo es preciso subrayar que, a pesar del carácter mayormente concreto de las imágenes utilizadas, el intento del autor no es el de ofrecer una representación directa y realista del mundo rural. Lo que resulta evidente también en el registro lingüístico utilizado por los personajes humildes presentes en las dos obras, registro sin duda demasiado elevado para que puedan suponerse en Hernández preocupaciones de verosimilitud social: la intención mimética, es decir la voluntad de reproducir expresiones, vocablos, estructuras gramaticales y sintácticas típicas de la lengua en uso en el ambiente social representado, no aparece nunca en el teatro de Hernández. El resultado es una acentuada estilización del lenguaje campesino; la operación lingüística realizada por Hernández consiste en uniformar el modo de expresarse de los personajes humildes a un canon bien establecido, reduciéndolo a uno de sus aspectos esenciales, que se hace su trato distintivo: es decir el uso de metáforas ligadas al mundo natural. Un ejemplo significativo es el ofrecido por la descripción del paisaje en primavera, en el mes de mayo, el momento del florecimiento de la naturaleza y de la renovación, también en el amor:

QUINTÍN: Por fin trajo el verde mayo
correhuelas y albahacas
a la entrada de la aldea
y al umbral de las ventanas.
.....
Con luna y aves, las noches
son vidrio de puro claras;
las tardes de puro verdes,
de puro azul, esmeraldas;
plata pura las auroras
parecen de puro blancas,
y las mañanas son miel
de puro y puro doradas.
(LA pp. 696-697)

Es interesante, en el fragmento citado, la copresencia de dos diferentes modos de representación del ambiente natural: en los cuatro versos iniciales el momento del despertar de la naturaleza en mayo está caracterizado por «correhuelas» y «albahacas», plantas que pueden definirse prosaicas, ya que carecen de una tradición literaria bien fundada. En los versos siguientes, en cambio, el autor se inspira en el patrimonio imaginativo clásico, introduciendo metáforas de estilo barroco: la tarde es una esmeralda, la aurora plata y la mañana de miel dorada.

En otras ocasiones, por ejemplo en la descripción de la hermosura de la mujer, Hernández mantiene la misma construcción clásica, pero introduciendo motivos originales inspirados por el ambiente campestre:

LUISA: ...Prima de la luz parezco,
y mis cabellos parecen
veneros de plata oscura,
chorros de metal perenne.
Es de cogollos de vidrio
mi cuerpo y casi celeste,
mi piel de escarcha rizada,
de estrella lanar mi especie.
Son mis ojos oro tierno,
oro tierno son mis sienes
y espuma suspiradora
mi garganta de relente.
(LA p. 751)

Indudablemente la intención del autor, a pesar de las preocupaciones que caracterizan esta producción suya, no es la representación realística del mundo campesino. El léxico natural es utilizado siempre metafóricamente, de esa manera confiriendo al discurso un tono que no corresponde realísticamente a la

condición social de los personajes. Sin embargo conviene precisar que el arranque para este nuevo uso metafórico del lenguaje rural ya no es el elemento campestre reducido a símbolo por siglos de tradición literaria, sino el objeto concreto utilizado en virtud de su estrecho vínculo con el mundo agreste. Por otra parte si la metáfora que remite al ambiente rural es, como hemos visto, el único instrumento empleado por Hernández para la caracterización social del mundo campesino, el uso metafórico para la realidad psicológica de términos naturales y agrícolas a veces muy específicos, permite al autor evidenciar el vínculo profundo entre el hombre y la tierra, un motivo central de todo su universo poético[11]. Hernández, por ejemplo, aprovecha el conocimiento de los comportamientos y de las costumbres de los animales para formular singulares declaraciones de amor dirigidas por los mineros de *Los hijos de la piedra* a las mujeres que les esperan ansiosas después de un día de trabajo:

MINERO 4.º: Te quiero con el amor grande y simple del toro.
MINERO 5.º: Te deseo como los chivos, que se rompen la cabeza por una cabra.
(HP p. 623)

Más adelante aparece una imagen análoga para describir de manera muy eficaz la condición de los mineros de Montecabra que han organizado una huelga del hambre en la mina:

UNA VOZ: Cuatro días bajo el peso del mundo entero, abandonados y olvidados como cabras muertas en la barranca.
(HP p. 623)

En *El labrador de más aire* encontramos otro ejemplo de descripción de un estado de ánimo a través de una analogía con el mundo natural; Encarnación confiesa su amor por Juan, que es causa de una herida profunda, pero al mismo tiempo «tan bella» (p. 686)[12]. Es el motivo místico de la llaga regalada[13]:

---

[11] *Vid.* Marie Chevalier: *Los temas poéticos de Miguel Hernández,* Madrid, siglo XXI, 1978, pp. 165-182.

[12] ENCARNACIÓN: Es una herida tan bella
que estoy sufriendo por ella
y estoy a gusto en mi herida.
(LA p. 686)

[13] Se trata de un motivo ya presente en el auto sacramental, en la escena de amor entre Pastor y Pastora, donde la cita directa de Juan de la Cruz («llagas regaladas», con transparente eco de la «regalada llaga» del *Cántico espiritual*) se aplica a la celebración no del amor divino, como en el gran poeta místico, sino del humano. El oxímoron de la llaga agradable es resumido e*n El labrador de más aire*, ya no evocando explícitamente Juan de la Cruz, sino utilizando lenguaje e imágenes más concretos, pertenecientes al mundo rural:

ENCARNACIÓN: ...sufro sola, sangro sola
al compás de la amapola,

ENCARNACIÓN: ...Por ella me desespero,
muerdo la flor de la tuera,
vivo como si viviera
en medio de un avispero.
(LA p. 686)

O bien, con una expresión mas sintética, pero igual de eficaz, Teresa declara:

TERESA: ¡Sin Juan soy campo sin flor!
(LA p. 676)

También Tomaso, personaje aparentemente ingenuo y considerado por todo el mundo un «tonto de remate», describe la fuerte atracción que siente por Encarnación de modo decididamente elaborado, pero al mismo tiempo se sirve de imágenes que le son familiares y que hacen explícita su pertenencia al mundo campesino: se compara, en efecto, a un «cordero sin redil», «un pez en la tierra», «un árbol agostado de raíz», «una sed sin agua» (p. 754).

Por fin es interesante notar cómo, dentro de esta categoría de imágenes inspiradas en la vida campestre, está presente también la anticipación de uno de los motivos metafóricos más significativos y característicos no sólo de las obras teatrales, sino de toda la producción hernandiana . Se trata de la imagen de la madre o esposa comparada a la tierra o al surco, fecundada en la siembra por el arado, metáfora que el poeta expresará más explícitamente, además que en la poesía, en la obra teatral siguiente, el *Pastor de la muerte.*

En *El labrador de más aire,* la imagen es evocada, aunque todavía no de manera tan explícita, por Juan, cuando describe a Encarnación su ideal de mujer:

JUAN: ...mujer que no luzca nada
sino este particular:
como la tierra ha de ser
de sencilla y amorosa,
que así será más esposa
y así será más mujer.
(LA p. 668)

---

y estoy a gusto en mi herida.
.....

Sé que de este frenesí
he de salir tan vencida
como una hoja caída
antes del otoño amargo,
y lo espero, sin embargo,
y estoy a gusto en mi herida.
(LA p. 687)

Ya en esta obra, en otra ocasión, la metáfora sexual es expresada explícitamente a través de una imagen diferente, pero siempre inspirada en los ritos del mundo natural:

MOZOS: Lo mismo que un olivo
con una encina,
me juntaré contigo,
morena mía.
(LA p. 695)

Los versos pertenecen al canto de vendimia amebeo que Hernández escribe inspirándose de cerca en la lírica tradicional ibérica[14]. En general ésta misma presenta numerosas afinidades con cierto tipo de imágenes frecuentes en el teatro de Hernández, y que son relativas al mundo agreste: el olivo y la encina que aparecen en este pasaje, por ejemplo, son típicos del repertorio de la lírica tradicional, como también el tema de la «mujer morena», y de sus quejas y comparaciones con la mujer de tez blanca[15]. Es de la lírica tradicional que le viene a Hernández la tendencia a metaforizar la realidad humana recurriendo a la naturaleza.

El último drama de Hernández concluye el camino delineado por las obras teatrales en su evolución con un regreso al simbolismo que caracterizaba el auto sacramental; en efecto parece aflorar de nuevo aquel intento alegórico que dominaba la primera obra del autor y que, en realidad, no está muy lejos de la destacada tendencia a la abstracción del teatro social.

El tema dominante es el del esposo-soldado, pero también el del padre-soldado y de la lejanía de la mujer querida; domina en el drama entero una fuerte tensión, sostenida por la rápida sucesión de los acontecimientos bélicos y por el ritmo del romance.

El mensaje que el autor quiere expresar es el deber de participar activamente en la defensa de Madrid y en general en la lucha por la salvación de la República. Todo eso, sin embargo, no significa que el *Pastor de la muerte* deba acercarse a los cuatro breves actos únicos del *Teatro en la guerra*, ligados estrictamente a exigencias propagandistas más inmediatas[16].

---

[14] *Vid.* Michela Caldera: *I canti di lavoro nel teatro di Miguel Hernández* en «Il confronto letterario», VI, 1989, pp. 409-441.

[15] *Vid.* José María Alín: *El cancionero español de tipo tradicional,* Madrid, Taurus, 1868, *passim.*

[16] De parecer opuesto son unos críticos, entre los cuales: Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español,* 2, Siglo XX, Madrid, Alianza, 1971, p. 313: «Como el teatro de guerra [Pastor de la muerte] es una pieza de propaganda y de invitación a la lucha, postulada como deber y exaltada con pasión...»; Lucio Basilisco: *L'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández (Teatro en la guerra, Pastor de la muerte)* en «Annali dell'Istituto universitario orientale», Sezione Romanza, XXV, 1983, pp. 191-214: «[l'ultima produzione teatrale di Hernández] nasce nel periodo di guerra, porta chiari i segni dell'atmosfera in cui ebbe gestazione ed é contraddistinta dagli obiettivi politico-propagandistici che l'autore si proponeva di conseguire» (p. 191); «I fini propagandistici dell'opera [*Pastor de la muerte*] inducono dunque Hernández a censurare certi personaggi generici,...» (p. 202).

Este último drama de Hernández es una obra de mayor complejidad y puede considerarse entre los más altos resultados alcanzados por el autor. La misma articulación de los personajes, con la presencia del Eterno, de un coro de Viejos, Viejas, Novias, Madres y de otros grupos con denominaciones genéricas (mientras que sólo los personajes principales se indican con sus nombres propios), revela claramente un intento alegórico, que remite a la estructura del auto sacramental.

El análisis del léxico rural revela abundancia de imágenes simbólicas que confieren al drama una atmósfera y un tono abstractos, a pesar de la actualidad «urgente» del tema tratado.

En los versos iniciales, pronunciados por el Eterno, Hernández ofrece una visión sugerente de la España en guerra, sirviéndose de elementos sacados del ambiente natural y creando imágenes muy vivas y dramáticas:

ETERNO: ...En la misma piedra brotan
los manantiales del agua,
y, en la misma piedra, sangre
de otros manantiales salta.
El agua y la sangre, unidas
corren, penetran, empapan
las entrañas de mi tierra,
los veneros de mi patria,
y su blancura sangrienta
vuelven más roja y más blanca.
(PM p. 835)

La guerra que desgarra el país está representada como una «bestia desesperada» que «erizó su lomo el dieciocho de julio»; pero a esta visión negativa el mismo Eterno opone una esperanza, la «luz del alba» que él sólo puede divisar en su corazón, que es un «puente / con las cejas levantadas / por donde la claridad / en forma de río avanza». A los Viejos de la aldea que no querrían ser implicados en la guerra y desearían seguir viviendo en paz, el Eterno contesta con palabras que tienen un sentido más profundo que la simple propaganda, y que otra vez se inspiran en la naturaleza:

ETERNO: ...Cuando la paz es un charco
promotor de tristes plagas
y no es un remanso claro
de vida con agua clara,
la paz de brazos caídos
ni pinta ni vale nada.
(PM p. 842)

Los términos «río», «agua», «manantial», «laguna», «charco», «remanso», son entre los más frecuentes en el léxico natural utilizado en esta obra; el autor saca

de ellos imágenes eficaces, símbolo de un presente desolador: el «manantial del río» que corría bajo los arcos del puente, símbolo de paz y de un pasado glorioso, ahora ya se ha secado:

ETERNO: ...Se ha secado el manantial
del río bajo tus arcos,
y ni lagunas ni charcos
tienes: sólo un arenal.
Un arenal que no corre,
que no suena, que no canta,...
(PM p. 855)

Poco más adelante, es una vez más la naturaleza la que ofrece el punto de partida para una imagen simbólica, ahora de paz y de esperanza:

ETERNO: ...harán
de España un huerto de flores.
El huerto del mundo entero
será en España plantado
con roble, encina, granado,
alegría y limonero.
(PM p. 856)

Vemos como Hernández logra adaptar perfectamente el lenguaje sacado del mundo natural a un tema aparentemente muy distante, el de la guerra; un ejemplo de la reunión de los dos ámbitos semánticos es ofrecido por las imágenes de las armas empleadas por los soldados, definidos «codorniz de metal» que «a su nido de arena va la muerte a incubar»; o bien «cigüeña» que anhela al exterminio del «viento del mal», o bien aún «tórtola en celo». Su tarea es la de combatir los que vienen a coger sin sembrar» y que llevan la discordia, esparciendo la tierra de España con «semilla de plomo».

El ámbito semántico a que pertenecen «sembrar», «coger», «cosechar», es decir el de las labores del campo, es explotado ampliamente por el autor en su última obra teatral, sobre todo en relación con el tema dominante de la participación en la guerra:

VOZ DEL POETA: ...Sois los que nunca abrís la mano, la mirada
el corazón, la boca, para sembrar verdades:
los que siempre pedís, los que jamás dais nada
cosecheros que sólo sembráis oscuridades.
(PM p. 928)

Pero aparece también en relación con uno de los motivos fundamentales de toda la producción hernandiana, el de la fecundación, que entra en el drama del *Pastor de la muerte* a raíz del amor entre Pedro y Ana. A través de un simbolis-

mo que es común a las civilizaciones más arcaicas, Hernández expresa la metáfora sexual refiriéndose a un proceso del mundo natural:

PEDRO: ¿Qué deshonra puede haber,
mujer, en que yo te quiera
y en que, al quererte y quererme,
juntemos como en la siembra
el trigo al surco, mi cuerpo
a tu cuerpo de belleza?
(PM p. 852)

Las observaciones que preceden sobre el uso del léxico vegetal en la obra teatral de Hernández, pueden ser confirmadas por el análisis de los términos sacados del mundo animal[17] para los cuales se encuentra la misma evolución delineada en la primera parte de este trabajo.

Son numerosos, en efecto, en el auto sacramental, los ejemplos de nombres de animales utilizados por el autor porque tradicionalmente se asocian a determinadas cualidades de naturaleza espiritual; así el león, símbolo de fuerza física, de valor, pero también de voluntad y de dominio sobre los seres más débiles, aparece casi siempre en contraposición a la oveja, es decir a la debilidad y mansedumbre por antonomasia, o al cordero, animal al que se atribuye el mismo valor simbólico:

CARNE: No hay corderos guiados por leones.
(AS p. 517)

GUSTAR: Hemos la igualdad impuesto
entre leones y ovejas.
(AS p. 531)

Se trata de términos cuya significación no es patrimonio específico de la tradición poética culta, sino que está muy difundida también en el lenguaje común. De eso resulta que en el teatro social no se da necesariamente el pasaje a un uso metafórico, según la línea evolutiva indicada; términos como «león», «oveja», «cordero» y otros pocos siguen siendo empleados por Hernández en virtud del sentido simbólico que se les atribuye en el lenguaje cotidiano.

Por lo que se refiere al león, por ejemplo, cuyo valor de símbolo tiene, no sólo en la tradición culta, sino también en la popular y cuentística difusión tan grande que puede considerarse un lugar común, no se encuentran variaciones significativas de uso en el teatro social. Sin embargo se puede observar que, ya sea en *El torero más valiente,* ya en *Los hijos de la Piedra,* la imagen, aunque mantiene su valor simbólico, pierde la connotación de arrogancia a daño de los mas débiles, y conserva sólo la positiva de fuerza física:

[17] Un análisis de los términos relativos al mundo animal en la poesía de Hernández se encuentra en Vicente Ramos, *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 203-218.

GABRIELA: ...Dio seis pases, un papel
en la mano, en el valor
un león, y mi temor
y toda mi vida en él.
(TV p. 42)

MINERO 5.º: Trabajaré mientras el tiempo no me quite
mis privilegios de león.
(HP p. 599)

Al león Hernández opone, siempre en el auto sacramental, también otro animal, el buey[18], cuya función de símbolo es afín a la de la oveja por sus características de apacibilidad y mansedumbre:

DESEO: Aquí las capas son sayos,
y los toros bravos, bueyes
(AS p. 548)

La imagen del buey es muy frecuente en *Los hijos de la piedra*, donde Hernández la utiliza para los mineros de Montecabra; éstos, explotados por el nuevo dueño, no se rebelan y se demuestran por lo tanto remisivos como bueyes. Resulta evidente, respecto al ejemplo citado para el auto sacramental, el pasaje del nivel simbólico al nivel de la comparación inspirada en el mundo agreste:

PASTOR: Hay hombres como hay bueyes, que van a la
labor sin necesidad de mayorales;
(HP p. 600)

TODOS: ...¡Muerte, muerte, muerte
contra el corazón
de quien nos ha hecho
bueyes de labor!
(HP pp. 657-658)

El símbolo del buey aparece también en la última obra teatral de Hernández, todavía relacionado con la idea de pasividad y de sumisión: uno de los soldados,

[18] El buey como símbolo de pasividad aparece también en la obra poética hernandiana, y en particular esa misma imagen de la «cabeza doblada» se encuentra en *Vientos del pueblo;* como en el auto sacramental, a la mansedumbre del buey Hernández opone el valor del león:

Los bueyes doblan la frente
impotentemente mansa,
delante de los castigos;
los leones la levantan
y al mismo tiempo castigan
con su clamorosa zarpa.

el Cubano, exhorta a los compañeros para que no se rindan, no doblen su cabeza frente al enemigo:

CUBANO: ...Que la cabeza doblada
sólo a los bueyes adorna.
(PM p. 897)

A la idea de la insidia y del pecado Hernández asocia, además de la imagen tradicional de la serpiente y la del chivo, de que el mismo Deseo asume el aspecto, también la de la avispa, escondida dentro del fruto maduro:

TOCAR: (Ya dentro del fruto está
el peligro de la avispa).
(AS p. 473)

En *Los hijos de la piedra* el autor representa las desdichas que se abaten sobre Pastor cuando le llevan a la prisión de manera muy viva e inmediata, a través de cuadros inspirados en la vida y en los comportamientos del mundo animal:

PASTOR: La melancolía del cabrito destetado y arrancado al celo de su madre, me acometió, Retama. Vinieron las dolencias a mí, como las avispas al fruto maduro.
(HP p. 647)

Es un ejemplo elocuente de uso, ya no simbólico sino metafórico de imágenes procedentes del mundo animal, al que, por otra parte, el autor acude muy frecuentemente en los dramas sociales:

MINERO 1.º: Me veo atado de pies y manos como cordero que van a degollar.
(HP p. 653)

CAPATAZ: ...Tienes menos espera que la liebre cuando ve perros.
(HP p. 615)

Se puede afirmar que en el auto sacramental, en el mundo animal como en el vegetal, prevalece el uso de una terminología bastante limitada, a la que la tradición literaria ha atribuido un preciso valor simbólico; en cambio en el teatro sucesivo se encuentra, ante todo, un uso diferente de los mismos vocablos, casi siempre como metáforas inspiradas en las situaciones de la vida rural diaria. Secundariamente el léxico relativo al mundo animal en *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* presenta una mayor variedad y comprende, en efecto, términos como «águila», «garza», «gallina», «gavilán», «podenco», «lobo» y «tarántula», que no aparecían en la primera obra teatral, y que el autor utiliza principalmente como segundo término de comparación en la representación de

ciertas actitudes, aspectos del carácter o atributos físicos de los personajes:

GUARDIA CIVIL 3.º: Ni al asno, el animal más torpe, se les puede comparar.
(HP p. 621)

ROQUE: Ya sé, Teresa, que tienes
un cuello como una garza.
(LA p. 699)

QUINTÍN: Ayer ladraba y mordía
como el podenco más fiero,...
(LA p. 709)

RETAMA: ...Vuestros ojos relumbran como nidos de tarántulas en acecho.
(HP p. 615)

Una de las imágenes más explotadas por Hernández, no sólo en el teatro, es la del ave, a menudo asociada a la imagen de las alas; los dos términos remiten a la idea de libertad, de ligereza y de alegría.

En el auto sacramental, en que domina el simbolismo relacionado con los varios estadios de la vida del hombre, el ave y su vuelo representan la inocencia típica de la infancia:

ESPOSO: ...Como de su vuelo el ave,
libre, sí, pero sujeto.
Sigue ignorando el secreto
del que tu llevas la clave.
Aun todavía no sabe
de que está tu cuerpo hecho
tu vida, puro barbecho.
(AS p. 443)

o bien, más en general, son el símbolo de la evolución espiritual que el hombre puede lograr, libertándose de los vínculos de la carne:

PASTOR: ...hasta que otra vez, más grave
de intentos, de carne falta,
tu alma quiera subir alta,
sola y monda, como el ave.
(AS p. 528)

Además del genérico «ave», Hernández utiliza una terminología más específica, siempre perteneciente al ámbito simbólico relacionado con la idea de libertad y de inocencia: en el auto sacramental encontramos, por ejemplo, el ruiseñor, herencia de la tradición poética clásica, y el pájaro en general, definido «aire visual».

En el teatro sucesivo la variedad se enriquece ulteriormente: el jilguero, en *El torero más valiente,* es una imagen de ligereza, de agilidad; la alondra, en el *Pastor de la muerte,* está relacionada con la libertad y con la serenidad conseguidas a través de la lucha:

CUBANO: ...Las frentes han de ser cumbres,
cumbres para las alondras,
para los soles primeros
para las luces heroicas.
(PM p. 897)

Recordemos, por fin, la serie de metáforas ya examinadas anteriormente, en que la codorniz, la cigüeña y la tórtola representan las armas empleadas por los soldados en el *Pastor de la muerte.*

El símbolo del gallo aparece en el auto sacramental con referencia a su significado cristiano[19]:

AMOR: En verdad digo,
que si abunda la mentira,
hay más gallos que la nieguen
que criaturas que la digan.
(AS p. 474)

Y lo mismo en el *Pastor de la muerte,* en la cristalización que se dio en el refranero[20]:

PEDRO: ...si tú, si el otro y el otro,
en vez de ofrecer la espalda
al enemigo, le hubiérais
ofrecido pecho y rabia,
nos cantaría otro gallo
mejor que éste que nos canta.
(PM pp. 882-883)

Concluimos esta limitada reseña de términos sacados del mundo animal con uno de los mitos más significativos de la obra hernandiana: el toro[21]. En la pe-

---

[19] El canto del gallo en el texto bíblico denuncia la traición de Cristo por el apóstol Pietro (Mt. 26,74; Mc. 14, 68; Lc. 22, 60; Jo. 18, 27).

[20] *Vid. Refranero clásico español y otros dichos populares,* Madrid, Taurus, 1966, n.º 1777, p. 160 (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*): «Otro gallo le cantara, si buen consejo tomara».

[21] *Vid.* la introducción de Agustín Sánchez Vidal a *El torero más valiente,* op. cit.; Pablo Corbalán: *Los toros de Miguel Hernández* y V. Eugenio Vista: *Virgilio y Miguel Hernández* en *Miguel Hernández,* edición de María de Gracia Ifach, Madrid, Taurus, 1975, pp. 175-180 y 164-174 respectivamente; María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* Barcelona, Plaza & Janes, 1975, p. 53; Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández,* Madrid, Gredos, 1962, pp. 91-97.

última escena del auto sacramental, cuando el hombre se prepara para afrontar el martirio, aparece la imagen simbólica de la corrida, en que la situación del toro frente al torero es la alegoría de la condición del hombre ante la muerte:

HOMBRE: ...A punto está la corrida:
y en el momento de verte,
toro negro, toro fuerte,
estoy queriendo la vida
y deseando la muerte.
(AS p. 578)

Estos versos pueden considerarse una anticipación, dentro de la producción teatral, del tema taurino que será tratado de modo más profundizado en la obra sucesiva, *El torero más valiente,* (en que aparece una interesante caracterización del toro como «muerte astada»).

Mientras que en el auto sacramental y en *El torero más valiente* el toro es explícito símbolo de muerte y tiene por lo tanto una connotación trágica, en el teatro social se utiliza en contextos diferentes, con un quieto escenario campestre; eso puede verse, por ejemplo, cuando el minero de *Los hijos de la piedra,* como ya observamos, compara el sentimiento que siente por su mujer al «amor grande y simple del toro»; o bien en una imagen de *El labrador de más aire:*

QUINTÍN: ...Los toros de las dehesas
las oyen dentro del agua
y hunden con ira en la arena
sus enamoradas astas.
(LA p. 697)

El motivo del toro enamorado aparece también en otra escena de la misma obra, cuando Juan explica a su prima Encarnación cómo salvó a Isabel de la persecución del toro. El protagonista ve en el animal un rival celoso:

JUAN: ...Fui al toro, y los dos fuimos
celosamente impulsados,
y los dos nos ofendimos
como dos enamorados.
.....
Celos tuve del astado,
y mi rival lo creí
llegándose enamorado
a disputármela a mí.
(LA p. 734)

Recordemos, por fin, el toro como símbolo de arrogancia y de soberbia, en el *Pastor de la muerte:*

TRAIDOR 2.º: Vamos a castrar los toros
de tu arrogancia.
(PM p. 891)

Pero es importante notar que se trata de una estructura metafórica clásica, y totalmente abstracta.

Hasta ahora hemos intentado trazar una línea de evolución en el uso del vocabulario rural en los textos teatrales de Hernández; el análisis de unos vocablos que pueden considerarse, por su frecuencia y su valor altamente emblemático, lemas clave, no sólo del teatro hernandiano, sino de toda su producción, permite confirmar lo que se ha observado anteriormente[22].

Se trata de términos que designan elementos fundamentales del mundo natural: «agua», «aire», «cielo», «tierra»[23] en cuyo uso resulta evidente el pasaje del plano simbólico y abstracto del auto sacramental a un plano metafórico, en que nunca se pierde de vista el valor originario y concreto del término, y se subraya la importancia de la relación entre hombre y naturaleza. Por este aspecto también, el *Pastor de la muerte* marca una vuelta al simbolismo y a la expresión rarefacta del auto sacramental, y eso resulta particularmente evidente aquí mismo, en el uso de los términos más genéricos del mundo natural, pero que al mismo tiempo son los más trascendentes.

En la primera obra teatral el término «agua» es empleado para designar simbólicamente la pureza, la transparencia; por lo tanto aparece sobre todo en la primera fase de la evolución del hombre. El valor de símbolo está subrayado por el acercamiento frecuente a otros términos, como «nieve» y «fuente», que remiten al mismo ámbito semántico:

IVIERNO: ¡Agua de nieve pura y verdadera!
¿Quién quiere mi agua fría, mi agua pura?
(AS p. 494)

En *Los hijos de la piedra* el agua, en cambio, está considerada en su valor simbólico concreto: es el agua que apaga la sed, que da alivio a los mineros después de una jornada de trabajo agotador:

LEÑADOR: Ésos no conocen... el valor de un jarro de agua o vino al final de una jornada.
(HP p. 598)

---

[22] *Vid.* José Carlos Rovira: *Léxico y creación poética en Miguel Hernández (Estudio del uso de un vocabulario)*, Alicante, Colección Universidad - Caja de ahorros provincial, 1983, pp. 255-262, para un análisis de unos términos clave en la producción poética hernandiana.

[23] En el uso de estos términos clave sin duda influyen los arquetipos calderonianos; sobre este tema *vid.* Vittorio Bodini, *Segni e simboli nella Vida es sueño,* Bari, Adriática, 1968 (hay también traducción española: Vittorio Bodini, *Estudio estructural de la literatura clásica española,* Barcelona, Martínez Roca, 1971).

o bien el agua anhelada por los huelguistas en la mina:

UNA VOZ: La sed hace de mi saliva polvo y de minuto en minuto cae sobre mi calavera una gota de agua que me vuelve loco.
(HP p. 623)

Además el agua a menudo da substancia a metáforas, en que Hernández siempre se inspira en el valor concreto del término como elemento esencial para la vida:

TOMASO: ...Yo siento en el corazón
una furia, un frenesí,
un agobio, un peso un mundo,
un cordero sin redil,
un pez en la tierra, un árbol
agostado de raíz,
una sed sin agua,...
(LA p. 754)

PASTORA: La flor sin el agua
muere de sequía.
Así una casada
sin su amor moría.
(TV p. 135)

Noténse también, en esta última cita, el motivo de la lejanía o muerte del enamorado y las cadencias típicas de la lírica tradicional ibérica[24].

En el *Pastor de la muerte* el término vuelve a ser utilizado con preponderancia en contextos abstractos, en expresiones como «agua clara», «agua serena», o bien en contraposición a la sangre de los caídos en la guerra que ni siquiera el agua, pura y transparente, puede borrar[25].

---

[24] *Vid.* Margit Frenk: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

[25] Otros ejemplos del uso simbólico de «agua» en el *Pastor de la muerte* son:

ETERNO: En la misma piedra brotan
los manantiales del agua,
y, en la misma piedra, sangre
de otros manantiales salta.
(PM p. 835)

ETERNO: Se van,
como un río desde el puente
donde el agua no se siente...
¡Quién sabe si volverán!
(PM p. 855)

La línea de desarrollo en el uso del término «aire» es parecida. En la estructura simbólica del auto sacramental Hernández frecuentemente se refiere a «un aire mondo y frío» y a «aires límpidos y mudos», que caracterizan la primera fase de la obra, mientras que en *Los hijos de la Piedra* el aire es el elemento que permite la vida del hombre:

UNA VOZ ...No queda aire que respirar aquí y ya siento las fatigas del ahorcado en mis pulmones.
(HP p. 623)

El contenido semántico de «aire», relacionado esencialmente con su valor simbólico o su valor concreto de elemento vital, parece extenderse a través del uso metafórico de otro lema clave de sentido afín: «viento»; mientras «aire», como espacio natural mantiene un matiz positivo, referido generalmente a la esfera personal, la imagen del viento se utiliza con sentido a veces positivo, pero a menudo negativo, y se refiere, por lo común, a situaciones que implican la colectividad.

En el auto sacramental el viento puede ser también mensajero de Dios, como el Esposo explica al Hombre-Niño:

ESPOSO: Un elemento
de inacabable caudal,
transparente celestial,
.....
HOMBRE-NIÑO:
Padre, ¿y qué hay luego, detrás
del viento?
ESPOSO: Más viento en pos.
HOMBRE-NIÑO:
¿Y detrás del viento?
ESPOSO: Dios.
(AS p. 439)

En *Los hijos de la piedra,* el matiz negativo del viento que lleva, en otoño, desolación y muerte, resulta claramente:

LEÑADOR: Los viejos de pies torcidos y los enfermos del pecho se agravan y mueren acometidos por el viento del otoño que viene con su capa empapada en los ríos turbios.
(HP p. 630)

ETERNO: ...Donde no haya río, habrá
canales de agua y granito,
que están pidiendo en un grito
el Tajo y el Ebro ya.
(PM p. 856)

Una ulterior evolución en el uso del término se encuentra en *El labrador de más aire,* donde el vocablo adquiere valor metafórico; Juan compara a Don Augusto, que, con su maldad, turba la paz de la aldea, a:

JUAN: ...un viento maligno, hecho
para soplar de través
y desordenar la mies
y desordenar el pecho.

(LA p. 716)

Por fin, en el *Pastor de la muerte,* el viento recobra valor simbólico, referido no sólo a la esfera personal, sino a la colectividad; al respecto parece oportuno subrayar el contraste entre el «viento del pueblo» que, en la poesía inspirada por los mismos hechos históricos, es un viento de libertad, un viento que despierta y anima a los que combaten por España, y el «viento del mal» de la última obra teatral, símbolo de la destrucción y de las desgracias que se abaten sobre el pueblo español.

«Tierra» y «cielo», dos vocablos fundamentales del léxico rural utilizado por Hernández, aparecen en el auto sacramental como símbolos opuestos: el uno representa la condición del hombre esclavo de la carne y del pecado; el otro se refiere a la evolución espiritual, a la purificación.

DESEO: Pero ¿cómo cielo
anhelas tú, si eres tierra?
(AS p. 58)

HOMBRE: ...Tú te subiste al cielo
yo me bajé a la carne.
(AS p. 560)

Los dos términos se utilizan, en cambio, con sentido concreto o metafórico en el teatro social, donde encontramos sugerentes representaciones del ambiente natural mediante las cuales el autor evidencia el profundo vínculo entre el hombre y la tierra:

LEÑADOR: El otoño, traído por el pico de las grullas, ya pone amoroso de humedad los campos y las bodegas y acallando las chicharras, endulza y enluta la tierra con el poco arrope que queda en la higuera.

(HP pp. 629-630)

Este vínculo resulta más evidente aún si consideramos el particular contexto en que el término «tierra» a menudo es utilizado en *Los hijos de la piedra*:

RETAMA: Sentada en la tierra muero, pastor mío.

(HP p. 648)

MINERO 1.º: Pobre Retama! La tierra se apropiará su cintura, hoy mustia y doblada y ayer envidia de los juncos más frescos.
MINERO 2.º: La tierra caerá sobre ella a picotazo limpio y se la comerá con afán de cuervo.
(HP p. 658)

El sino del hombre, entonces, está inevitablemente ligado a la tierra, incluso después de la muerte.

Recordemos que en la visión hernandiana la tierra está relacionada también con otra temática, aparentemente contrastante: el tema de la fecundación y, por consiguiente, del perpetuarse de la vida, tema que Hernández a menudo desarrolla a través de la metáfora de la siembra.

A consideraciones análogas induce el análisis de «campo» y «árbol», asociados respectivamente, en la simbología del auto sacramental, a los conceptos opuestos de inocencia y pecado:

DESEO: No te conozco, Inocencia;
aunque te veo retratada
de blanco en todo este campo.
(AS p. 451)

DESEO: ...Bajo el árbol verdal de los placeres,
lleno de miel granate y de pasiones,
tengo un hombre dormido.
(AS p. 495)

Los dos vocablos «campo» y «árbol» se utilizan ampliamente en el teatro sucesivo, en virtud de su valor concreto, es decir como elementos del mundo natural:

PASTOR: La humedad del otoño comienza a tender su lepra verde por las cortezas de los árboles y por las bocas de las cuevas...
(HP p. 630)

pero también en la representación metafórica de sentimientos y estados de ánimo de los personajes:

TERESA: ¡Sin Juan soy campo sin flor!
(LA p. 676)

JUAN: A la vista estremecida
de tu amorosa humedad,
verdece sobre mi vida
un árbol de claridad.
(LA p. 800)

De las citas se desprende claramente una diferenciación dentro del teatro social en el uso de lemas clave: en *Los hijos de la piedra* prevalece el uso concreto, en contextos que evidencian la pertenencia al mundo natural de los elementos designados, y su específica función; en *El labrador de más aire*, en cambio, esos vocablos se emplean frecuentemente para la creación de metáforas que describen, en general, situaciones emotivas de los personajes. Es un tipo de metáfora no elaborada, basada en las analogías, por lo común descontadas y fácilmente intelegibles, entre la situación que se representa y el ambiente natural. Estas metáforas están colocadas generalmente en las frecuentes escenas que representan la vida de la aldea, escenas que producen, junto con otros elementos, un resaltado carácter melodramático a toda la obra.

Es oportuno aclarar que los ejemplos reproducidos en este trabajo representan sólo una reducida muestra del material recogido sobre el lenguaje rural en el teatro de Hernández. Sería interesante extender a la poesía este tipo de análisis, aunque en este trabajo nos hemos limitado al teatro porque el objetivo era averiguar concretamente la validez de ciertos tópicos de la crítica, cuya debilidad ha impedido a menudo una correcta apreciación del teatro del escritor de Orihuela.