VIGENCIA DEL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por
MARIANO DE PACO
(Universidad de Murcia)

Podría haber titulado mi intervención con la pregunta «Miguel Hernández, ¿un dramaturgo necesario?», ahora que tanto se está mencionando esa acertada expresión que Buero Vallejo escribía al cumplirse los cincuenta años de su nacimiento en el artículo «Un poema y un recuerdo»: Miguel Hernández es «un poeta *necesario*, eso que muy pocos poetas, incluso grandes poetas logran ser»[1]. La respuesta sería negativa porque no ofrece duda que los méritos como poeta de Miguel exceden con mucho a los que posee como autor teatral. Pero tal título nos daría pie para considerar lo que nos proponemos hacer: reflexionar acerca de la «vigencia» de su teatro o, dicho de otro modo, acerca del lugar y el sentido que sus escritos dramáticos tienen en la historia de la literatura y del teatro español. No se trata, por tanto, de establecer una pugna en la que se confronten esas dos facetas de Miguel Hernández; además de labor infructuosa, resultaría decidida desde su mismo planteamiento.

La «Introducción» que el profesor Díez de Revenga y yo realizamos para la edición en Cátedra de *El labrador de más aire* en 1997 comenzaba con este primer párrafo:

> El teatro de Miguel Hernández constituye una notable singularidad en la literatura española del siglo XX que sobresale por su carácter mixto. Escrito por un poeta de superior inspiración, responde, sin embargo, a circunstancias externas al quehacer literario que revisten una notoria peculiaridad. La obra dramática hernandiana extiende su trayectoria, pareja a su evolución ideológica y estética, a lo largo de tres etapas, que forman los tres núcleos fundamentales en los que cabe dividir esa producción: el auto sacramental (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*), el teatro social (*Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*) y el teatro de guerra (*Teatro en la guerra –La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados*– y *Pastor de la muerte*), además de una pieza que puede considerarse como de transición entre las dos primeras: *El torero más valiente*[2].

Creo que esas palabras conservan todo su valor. El teatro de Miguel Hernández es «singular» en nuestra historia literaria, manifiesta (al igual que el resto de la obra) su evolución ideológica y estética, y en él sobresale su dimensión poética. Pero quiero insistir ahora en algo más que quizá pueda pasar inadvertido, puesto que en la ordenación de sus obras apuntadas no se indican las fechas de composición correspondientes: la proximidad entre ellas. Recordémoslas: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* fue escrito en 1934; del mismo año es *El torero más valiente*; *Los hijos de la piedra* se escribió en 1934-1935 y *El labrador de más aire* en 1935-1936. Finalmente, *Teatro en la Guerra* y *Pastor de la muerte* salieron de su pluma en 1937.

Son muy destacables tan diferentes orientaciones, además de otros intentos menores[3], en un cortísimo tiempo de escritura, incluso dentro de una producción general que se

caracteriza por la variedad y la brevedad: cuatro líneas creativas –a cada una de las cuales nos referiremos después– en apenas cuatro años (1934-1937).

Otro aspecto merece subrayarse también al analizar esos textos «desde hoy». Su autor no pudo ver ninguno en el escenario[4] y esa carencia, la falta de contacto con el público y con la escena, ha de tenerse necesariamente en cuenta al juzgar sus dramas, muchos de cuyos defectos o tachas se habrían sin duda corregido en ese tránsito.

En Hernández existe una primera vocación teatral sobre la que sus biógrafos llamaron pronto la atención; en su juventud, dentro de una compañía de aficionados, desempeñó uno de los papeles en *Los semidioses*, de Federico Oliver[5]; con el grupo *La Farsa* actuó en el papel principal de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, en la Casa del Pueblo y en el Círculo Católico locales[6]. Una vez dedicado a la escritura, advierte que el teatro puede ser el más lucrativo de los géneros literarios y por eso insiste una y otra vez en la búsqueda de la representación de las obras que compone. El teatro es un modo de forjar un universo propio en el que plasma poéticamente vivencias y deseos pero la escritura teatral posee, además, para él, como ha indicado José Carlos Rovira, un «carácter de salvación personal, de redención de las propias circunstancias»[7]; o de «oficio» que implica un «rendimiento económico», como señala Eutimio Martín[8]. En una de sus cartas en la primera visita a Madrid, de 12 de diciembre de 1931, escribe a Ramón Sijé: «Mi única ilusión sería... ganar mucho, mucho dinero... el... para volver a Oleza y a la orilla... del Segura estarme cantando hasta morir!» (*O.C*, II, p. 2288). Este anhelo, que implica y excede lo económico, no llega, sin embargo, a cumplirse a lo largo de sus días, puesto que, si respecto a su poesía hay momentos en los que puede superar la amarga decepción sufrida tras la publicación de *Perito en lunas*, en el mundo de la escena nunca logra el éxito que pretende[9].

Resultado de esta vocación es su primera pieza dramática, el auto sacramental, género que renace en esos momentos por los autores de vanguardia[10]. El interés por la obra de Calderón se produce gracias a la atracción, en el arte y en la literatura, de lo abstracto y de lo simbólico; y al deseo de «reteatralización» en el mundo de la escena. Y no solamente en España. El más visible principio de esa recuperación podía ser la puesta en escena que Max Reinhardt hizo en el Festival de Salzburgo de 1922 de la versión de *El gran teatro del mundo* realizada por Hugo von Hofmannsthal con el título *El gran teatro del mundo de Salzburgo*[11]. En 1927 organizó Antonio Gallego Burín la representación de *El gran teatro del mundo* en la plaza de los Aljibes de la Alhambra, con decorados de Hermenegildo Lanz y adaptaciones musicales de Falla. El 22 de diciembre de 1930, Margarita Xirgu puso en escena en el Teatro Español de Madrid *El gran teatro del mundo*, junto con el anónimo *Auto de las donas que Adán envió a nuestra Señora*[12]. Federico García Lorca se sintió también muy atraído por los autos; el de *La vida es sueño* fue representado por «La Barraca» en 1932, con decorados y figurines de Benjamín Palencia, y el mismo Lorca hizo el papel de la Sombra[13].

Los autos sacramentales, desterrados de España desde su prohibición en el siglo XVIII, ocupan un lugar importante en nuestro teatro en estos años de «crisis y renovación» no sólo por las representaciones sino, más aún, por los textos de esa época que, con distintas características, pueden calificarse de «autos» o por otros en los que se advierten algunos aspectos relacionables con su universo dramático. Prescindiendo ahora de estos, de los que me he ocupado en otros lugares[14], recordemos los más significativos de aquéllos.

Azorín subtituló *Angelita* «auto sacramental», obra estrenada por una compañía de aficionados de Monóvar el 10 de mayo de 1930. En el «Prólogo» que acompaña al texto

en la edición de *Obras completas* precisa el autor que *Angelita* es «un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al verdadero símbolo»; en este texto se enlazan el problema abstracto de la supresión del tiempo, esencial limitación de los hombres, y el de la bondad que simboliza la plenitud del ser humano[15].

La relación con los autos sacramentales áureos es más nítida en *El hombre deshabitado*, la pieza de Rafael Alberti que la compañía de María Teresa Montoya estrenó, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 26 de febrero de 1931. Ante esta representación, aparecía en el diario *ABC* (19 de febrero de 1931, p. 23) una «Autocrítica» en la que Alberti señalaba: «Apoyándome en el *Génesis*, en *El hombre deshabitado* desarrollo, desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética». El auto albertiano constituía un exasperado ejemplo de las ambiciones renovadoras que, desde finales del siglo XIX, autores, críticos, intelectuales y gentes de teatro venían manifestando[16]. En esta creación, que el autor considera su primera obra dramática completa tras algunas tentativas juveniles, dramatiza en un Prólogo, un Acto y un Epílogo, la Creación, Tentación y Caída del ser humano. Es un desarrollo clásico pero invertido, puesto que rompe con el sentido habitual del auto, al adoptar la blasfema actitud de una anti-redención, subvirtiendo sus mismas formas constitutivas. Alberti conecta en él la tradición de los autos sacramentales con aspectos y elementos del teatro de vanguardia.

El propósito de Miguel Hernández al escribir su auto sacramental es muy distinto. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* deja ver el ascendiente que sobre el autor ejercía su amigo Ramón Sijé, cuyas ideas católicas atraían entonces al joven e inexperto dramaturgo a pesar de no estar éste tan próximo a su pensamiento como a veces se afirma[17]. Sijé es autor del «esbozo de auto sacramental» *El amante de su muerte* («Pugna entre la intuición de destino –la voluntad de elección– y el ejército humano de la falsificación»), que pudo influir en el auto de Hernández[18]. No menos importantes son las lecturas del Siglo de Oro que le llegan en gran parte por medio del canónigo de la catedral de Orihuela Luis Almarcha y, en particular, como apuntó José Carlos Rovira, la de *Eco y Narciso*[19]. La *Biblia*, que, como sabemos por su comentario a *Residencia en la tierra*, tanto le atraía[20], constituye igualmente una perceptible fuente de inspiración. Algunas de las obras de Bergamín, que publicó el auto en 1934 en *Cruz y Raya*[21], junto a las de otros autores y la vinculación personal y vital con la naturaleza, son otros factores presentes en la creación del texto. Responde éste al modelo de Calderón, como reiteradamente se ha señalado[22], y su mayor originalidad procede de la inmersión dentro del mundo poético-sacramental de las propias vivencias, de la personal visión de la vida rural que es constante en la producción dramática de Hernández[23].

Quién te ha visto y quién te ve... responde al modelo clásico del auto sacramental, salvo en su mayor extensión, y pone en escena los tres momentos esenciales de la historia de la salvación del Hombre: Creación-Caída-Redención, que se corresponden plenamente con las tres partes de la obra: Estado de las Inocencias, Estado de las Malas Pasiones y Estado del Arrepentimiento, representados con plasticidad como «un campo de nata de almendros y nieves», «un vergel nocivo, reino de la sensualidad» y «cualquier lugar de una mansión al filo del desierto». En la primera, se dramatiza linealmente el paso de la inocencia al pecado, siguiendo la narración bíblica. Los Cinco Sentidos se alían con el Deseo para tentar al Hombre-Niño y lo hacen con unas exigencias que se presentan como de estricta justicia. La introducción del tema social (que se sitúa en personajes negati-

vos[24]) es un rasgo argumental que la singulariza, así como desde el punto de vista formal está caracterizada por la intención y la capacidad poética del autor.

En la segunda parte, el Hombre se pervierte hasta llegar al crimen; sin embargo, en la última se siente y reconoce pecador y pide a Dios su ayuda. Muere, por fin, quemado en una hoguera por los Pecados Capitales, superando en soledad esta prueba definitiva, como le exigió el Buen Labrador. Nos encontramos, por tanto, ante un auto sacramental con apreciables valores líricos y cuidada fidelidad al dogma católico.

Las obras de Azorín, Alberti y Hernández caracterizan a la perfección las que podríamos denominar *tres formas* del auto sacramental contemporáneo: la que asimila el modelo de dramatización abstracta (alegórica) prescindiendo de las ideas religiosas (Eucaristía-Redención); la que, por medio de ese modelo, marca la antítesis de tales ideas; y la que pretende volver plenamente al modo y significado clásicos, aunque, inevitablemente, deje ver su construcción «moderna».

La siguiente obra teatral de Miguel Hernández, *El torero más valiente*, constituye un auténtico experimento. De ella publica Ramón Sijé dos escenas en su revista *El Gallo Crisis*, en otoño de 1934, pero hasta 1986 no sería conocida en su totalidad, gracias a Agustín Sánchez Vidal, que trabajó con pericia sobre un difícil manuscrito del poeta[25]. La pieza surge a raíz de la trágica muerte de Ignacio Sánchez Mejías, al que Miguel dedicó inmediatamente una elegía («CITACIÓN-fatal», *O.C.*, II, pp. 347-349), tres meses anterior al conocido *Llanto*... de García Lorca y anterior también a *Verte y no verte*, de Rafael Alberti; y fue concluida en el mes de octubre. A pesar de sus gestiones y de la implicación de Bergamín, no se consiguió el deseado estreno; Miguel, que confió mucho en él[26], no tardó en desanimarse, como muestra en su carta a Lorca desde Orihuela el 1 de febrero de 1935: «...Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrena "El torero más valiente". Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia por aliviar la mía».

La estructura dramática de *El torero más valiente* se organiza sobre un motivo fundamental, repetido en el teatro hernandiano: una honda pasión amorosa que concluye trágicamente. El torero José, enamorado de Soledad muere ante la imposibilidad de su amor y Flores, también torero, y Pastora tampoco lograron el suyo. Ese elemento central se ve indisolublemente ligado en la obra al mundo taurino. De soslayo, se apuntan otros temas gratos para Miguel, como el social, situado en el origen de la profesión de José.

No es difícil poner reparos a la composición dramática de *El torero más valiente*, pero la pieza posee elementos teatrales de gran interés. Valga como muestra la habilidad en la construcción de la fase posterior del tercer acto, que se desarrolla dentro de una barraca de feria en la que se expone, entre otros recuerdos de la mortal cogida de José, «el cadáver del mismo en cera en un ataúd de vidrio». La presencia del Ciego con sus romances, de Gómez de la Serna y de Bergamín (que traen el recuerdo de don Estrafalario y Don Manolito en el Prólogo y el Epílogo de *Los cuernos de don Friolera*); las gentes del pueblo que veneran la memoria del torero mientras lloran; las tres mujeres de José (madre, hermana, novia), que se confiesan culpables de su muerte y deshacen su máscara entre sollozos y besos; y, finalmente, la procesión triunfal por todo el teatro, uniendo escena y sala en una emotiva glorificación del «cirio pascual taurino», componen un sugestivo y prometedor conjunto, con mezcla de elementos surrealistas, sin paralelo ni posterior desarrollo en el teatro hernandiano, quizá por la evidente falta de tiempo.

A partir del otoño de 1934, se va produciendo un profundo cambio en las ideas de Miguel Hernández, que se evidencia en la conocida carta de junio de 1935 a Juan Guerre-

ro (*O.C.*, II, pp. 2344-2346) y se advierte también en su teatro. *Los hijos de la piedra* es el primer intento dramático de asumir un compromiso social[27]. La revolución de Asturias, que Raúl González Tuñón y Emilio Prados llevaron a sus poemas, pudo influir en el texto de Miguel, como lo hizo en su pensamiento la actividad en las Misiones Pedagógicas. Recientemente, Virtudes Serrano ha demostrado que hay una muy posible conexión de *Los hijos de la piedra* con *Mineros*, texto inédito escrito en colaboración por María Cegarra y Carmen Conde y situado en los parajes mineros murcianos de La Unión, cuya visión se une a la evocación de los sucesos asturianos[28].

Este dato nos sirve para recordar que, desde finales del siglo XIX, el teatro refleja de modo más o menos amplio y directo, revolucionario o contrarrevolucionario, los conflictos que se derivan de la voluntad de mantener la situación existente o bien de transformar la sociedad (Joaquín Dicenta, José Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, José López Pinillos, Joaquín Albanell, Adolfo Marsillach...[29]). En esta tradición viva, en la cual el propio Miguel participó como actor aficionado, se enmarcan los dos textos siguientes. *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* muestran sus inquietudes y el deseo de plasmar en escena los problemas sociales en el tiempo que le ha tocado vivir; y, por otra parte, son dramas muy influidos en su construcción por los de honor del siglo XVII.

Cuando se inicia la acción de *Los hijos de la piedra*, los mineros descansan de su trabajo y describen con un poético lenguaje su estado de paz y tranquilidad. Los ambientes casi idílicos de Montecabra van recibiendo nuevas perspectivas con la presencia del Pastor y del Leñador durante toda la fase de presentación del escenario, que culmina con el encuentro entre el Pastor y Retama, antes de empezar su vida de enamorados en común. Pero pronto Montecabra tiene otro amo y los coros de Mineros se encargan de mostrarnos las diferencias entre éste y el anterior, el bondadoso don Pedro. Junto a su crueldad y despotismo –social–, surgirán sus deseos hacia Retama –sentido individual–, que generan un grave conflicto de honor popular.

Al comienzo del acto segundo, un coro de guardias civiles informa de la huelga de los mineros, encerrados en la mina porque les han disminuido los jornales. Las fuerzas de orden público apoyan al Señor y sojuzgan al pueblo. El Pastor, que da muerte al Capataz porque le roba su ganado, se ha convertido en héroe que actúa, y también los mineros, espoleados por el hambre, pasan a la acción.

La situación en Montecabra al principio del acto tercero es desesperada. Mientras el Pastor se halla encarcelado, Retama es violentada y pierde a su hijo. Evadido el Pastor, conoce lo sucedido por boca de la moribunda Retama, ante lo cual exclama, ya muy lejos de los planteamientos del auto sacramental: «Quiero, necesito saber dónde está Dios para escupirle». La muerte de la amada y el deterioro de la situación social del pueblo desencadenan un final en el que el Pastor se comporta como un héroe que convence y enardece a la masa para responder a la iniquidad del Señor y al olvido de los que han de administrar justicia.

Los hijos de la piedra finaliza con el entierro de Retama y el ataque de los guardias civiles (recuerdo de la feroz represión de Casas Viejas), mientras el pueblo unido se defiende en un desenlace de gran valor simbólico y didáctico. El drama queda abierto y es necesaria una radical solución, la guerra, que Miguel alentará con su vida y con su teatro político. La actitud del autor es ahora de justicia y moderación dentro de un pensamiento aún tradicional: hay que desterrar las tiranías y eliminar los excesos; pero es aceptable

una situación social de marcadas diferencias (primer Señor) si garantiza el trabajo honrado y la dignidad personal.

En el mismo contexto social empieza Miguel en 1935 a escribir *El labrador de más aire*, animado para su composición por el centenario de Lope; lo termina poco después del comienzo de la Guerra Civil y lo envía al Premio Lope de Vega; aparece publicado en la Editorial Nuestro Pueblo, Madrid-Valencia, en 1937. A pesar de sus intentos y optimistas esperanzas de que fuera estrenado por Margarita Xirgu en el Teatro Español, no llegaría a un teatro comercial hasta 1972[30].

El labrador de más aire significa un gran avance tanto en los aspectos dramáticos como en las ideas sociales de su autor. Su vinculación con los dramas de honor popular del Siglo de Oro, especialmente con algunos de Lope de Vega (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*...), y con los dramas sociales y rurales ha sido señalada por la crítica repetidas veces. Se perciben, en efecto, semejanzas de ambiente y coinciden distintos aspectos concretos, si bien las intenciones de las obras de Lope y Hernández son distintas, como lo son los presupuestos ideológicos y el modo de plantearse la acción dramática.

El antagonismo social está orgánicamente trabado en *El labrador de más aire* con una serie de motivos de considerable valor dramático: la búsqueda del amor, la oposición Juan-Alonso y el marco campesino concebido con veracidad. El ambiente de paz y bienestar aldeanos con que se abre el drama recuerda el de *Los hijos de la piedra*; el monólogo inicial de Juan, al diseñar un modelo de mujer ideal, ya posee claras referencias a la tierra como símbolo ambivalente (amoroso-social) clave en la obra. A la tendencia de Encarnación hacia Juan se unen dos elementos que la potencian: la inclinación que por ella siente Tomaso y los deseos de las mozas hacia su primo. Las dificultades para una solución positiva se acrecientan con la llegada de don Augusto (el Señor) y de su hija Isabel. A partir de ahí, se desarrollarán de manera paralela las acciones amorosas. A los requerimientos de don Augusto a Encarnación hay que sumar el amor de ésta por su primo Juan y el enamoramiento de él hacia Isabel, la hija de don Augusto; se traza así un conjunto de relaciones que nacen de fuerzas de atracción, todas sin correspondencia.

Los personajes gozan en *El labrador de más aire* de una apropiada caracterización psicológica; Hernández va preparando ya en las escenas iniciales los acontecimientos posteriores; Don Augusto y Juan se enfrentan por primera vez y éste responde a la soberbia afirmación de quien se llama abusivamente «dueño de la tierra» con unos versos que traen a la memoria al calderoniano Pedro Crespo: «Es señor de lo que sea, / pero no de mi persona». Ante la injusticia, las reacciones de algunos son de un conformismo fatalista, pero Juan responde de modo violento porque no acepta la tiranía del poder. Su dignidad (Miguel Hernández se identifica con él, como con el Pastor de *Los hijos de la piedra* o con Pedro de *Pastor de la muerte*) no puede admitir ahora lo que más tarde reprochará a los demás: comportarse «como un paciente rebaño»; él no es «buey» resignado sino «toro» lleno de vehemencia y su falta de sometimiento desencadena la rebelión, que llegará hasta el fin, utilizando las hoces para matar. Tal posición entra en conflicto con sus sentimientos hacia Isabel, que pertenece a una clase superior, y, por ello, lo desprecia. Sólo el tardío amor hacia su prima, cuando don Augusto ha ordenado la muerte del labrador, lo librará de aquél. Por eso es esencial en la estructura dramática de la obra la declaración de amor de Don Augusto a Encarnación y el rechazo de ésta; la aparición de Juan, que impide que Don Augusto la violente, desencadenará un intercambio dialéctico en el que de la rivalidad amorosa se pasa a la reivindicación de la propiedad de la tierra, madre, para quien la

trabaja, presente en muchos poemas de Miguel Hernández (sirvan como ejemplo «El niño yuntero», de *Viento del pueblo*, o «Madre España», de *El hombre acecha*).

En el acto tercero vemos a Juan como un héroe inocente y solitario, del que se venga Don Augusto valiéndose del resentimiento de Alonso, que clava su hoz al labrador y huye mientras éste se desangra y muere en los brazos de Encarnación. Poco antes, ambos se han declarado su amor y ella responde con una de las más bellas y dramáticas elegías de la historia de nuestra literatura.

El labrador de más aire ofrece el más conseguido equilibrio entre el temperamento lírico y la afición dramática de Miguel Hernández. Desde una perspectiva actual puede parecer lastrado por su condición de drama social «genérico», pero creo más adecuado considerarlo como un texto sujeto a un tiempo determinado, como tantos otros, pero que encierra innegables valores que permitirían sin lugar a dudas su puesta en escena de un modo más libre y creativo que el realizado hace cuatro décadas.

El último grupo de obras de Miguel Hernández está muy estrechamente vinculado a la guerra y a sus condicionamientos. En eso coincide con el llamado «teatro de urgencia» de los dos bandos en lucha y de ahí proviene su lógica menesterosidad. Pero Miguel Hernández supo vencer la precariedad del género en muchos de sus poemas y también en su teatro bélico hay aspectos que, por mirar hacia el futuro, resultan hoy dignos de atención.

En 1937 se escribe y se edita *Teatro en la guerra*[31], cuya «vigencia» reside en la conocida nota que lo antecede, reveladora del cambio en su dramaturgia y en su poesía a partir del estallido de la contienda[32]:

> El 18 de julio de 1936, frente al movimiento de los militares traidores, entro yo, poeta, y conmigo mi poesía, en el trance más doloroso y trabajoso, pero más glorioso, al mismo tiempo, de mi vida. No había sido hasta ese día un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra y su alma. Había escrito versos y dramas de exaltación del trabajo y de condenación del burgués, pero el empujón definitivo que me arrastró a esgrimir mi poesía en forma de arma combativa me lo dieron los traidores, con su traición, aquel iluminado 18 de julio.

En este texto hay planteamientos comunes a los de otros intelectuales y escritores que militaban en las filas de la República y que se señalan, por ejemplo, en la «Ponencia colectiva» leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia en julio de 1937[33].

La poesía y el teatro se convierten para Miguel Hernández en «arma» y en un medio también de que el poeta se introduzca «pueblo adentro» para «defenderlo firmemente de los provocadores de la invasión». Este punto de vista no favorece, desde luego, los avances técnicos o constructivos pero estos no están lejos del pensamiento de Miguel una vez que realiza el viaje a la Unión Soviética, entre agosto y octubre de 1937, invitado por el Ministerio de Instrucción Pública para asistir, con otros intelectuales y artistas, al V Festival de Teatro Soviético. El poeta tiene la oportunidad de asistir a diferentes montajes y de descubrir allí «la maestría en la ejecución artística» del pueblo ruso a través de representaciones teatrales y ballets clásicos. Miguel se encuentra tan animado e inmerso en este mundo que el 14 de septiembre de 1937 escribe a Josefina Manresa: «Es posible que cuando vuelva a España no me dedique más que a mi trabajo de teatro» (*O.C.*, II, p. 2521).

En su *Obra Completa* (II, p. 2279) se publicaron dos notas, escritas con ocasión de este viaje, en las que hay apreciaciones de interés acerca de la atención que prestó a la

puesta en escena y al realismo teatral. A pesar de su brevedad, nos hacen pensar que el escritor albergaba preocupaciones que se hubieran reflejado en textos posteriores.

En la primera, apunta fugazmente algún aspecto relativo al montaje («Distribución de luces para destacar un rostro –técnica del movimiento escénico») y hace una sugerente distinción entre dos modos de *realismo teatral*: el que es «caricatura de la realidad mala», realismo de *exageración*, y el que califica de realismo de *depuración*, «que es una exaltación de la realidad y el que cultivan los poetas». Aquél, el de caricatura, «sirve para destruir los viejos vicios y costumbres sociales»; éste, el «teatro de la poesía», «para reflejar, volviéndola a crear, la vida mejor»; «los dos hay que aprovecharlos, aprovechando sus mejores poetas, para demoler todo lo podrido», y a esos dos tipos pueden corresponder respectivamente, como Agustín Sánchez Vidal señaló, *Teatro en la Guerra* y *Pastor de la muerte* (*O.C.*, II, pp. 2061-2062).

En la anotación siguiente, contrapone el sentido y los efectos del teatro a los del cine («Nos interesa el ocio y el negocio del teatro. El cinema es la sombra, el sueño de la vida; el teatro, su realidad palpable, voluminosa, grandiosa y emocionante»); y señala también algo que tiene aplicación en sus dramas anteriores, pero que cobra plena significación al referirse al teatro de guerra:

> El poeta es el hombre más expuesto a todas las bajezas y las grandezas, ha de ponerlas en teatro, condenando unas por condenarlas en él y en los demás y exaltando otras para que abunden en los demás y en él con más frecuencia [...]. Las pasiones en grande, de horizontes amplios, no puedo con los pequeños sucesos, las pasiones empequeñecidas, girando alrededor de pequeñas cosas. Hago teatro breve, pero nunca menudo, o no quiero hacerlo (O.C., II, p. 2279).

Al regresar de Moscú escribe *Pastor de la muerte*[34], que presenta a un concurso nacional convocado en octubre de 1937 para galardonar una obra de teatro «sobre motivos de nuestra lucha». El premio (de 10.000 pesetas) quedó desierto y Miguel recibió un accésit de 3.000 que quizá no llegó a cobrar. La pieza no se representó y no fue editada hasta las *Obras completas* de la Editorial Losada en 1960.

Pastor de la muerte es un drama en verso mucho más apreciable que las piezas breves de guerra, con las que comparte algunos caracteres del género: didactismo, simplicidad de planteamientos o caracterización arquetípica de los personajes; pero la vivencia inmediata y el conocimiento de la realidad que Miguel tenía (incluso en el reflejo biográfico en algunos personajes) le conceden un calor humano y una autenticidad que se levantan sobre cualquier tópico y hacen que el texto sobresalga sobre los habituales «de urgencia».

A ello hay que unir intentos de incorporar novedades escenográficas originadas, cabe deducir, por su experiencia soviética. Veamos un significativo ejemplo. La escena final, única del cuadro tercero, se abre con la siguiente decoración:

> 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. El mapa se apoya sobre cimientos de olivos, encinas y piedra.

Constituye el diseño de una escena bélica en la que «luz y sombra», «música de tambores, metales, artillería, ayes, canciones, explosiones [y] gritos» «crean un clima vibrante» alrededor de quienes luchan por alejar la mancha negra del suelo patrio. Comienza entonces a oírse La Voz del poeta y, cuando ésta enmudezca, la limpieza será completa y habrá finalizado también la «visión de la guerra lunar, cinematográfica en su agilidad y en sus formas».

El mapa «se cubrirá de surcos, manantiales, fábricas, flores y casas blancas». La visión coincide, en perfecta simbiosis de palabras e imágenes, con la última estrofa cantada por La Voz del poeta (*O.C.*, II, p. 1933):

España se levanta limpia como las hojas,
limpias con el sudor del hombre y las mañanas.
Y aún sonarán las voces y las pisadas rojas
cuando el bronce se arrugue y el cañón críe canas.

Las últimas frases de la citada nota previa a *Teatro en la guerra* imaginan una prometedora realidad: «Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España...». Por desgracia, no hubo paz para el poeta y no pudieron, por ello, celebrarse tales representaciones. Tampoco tuvo lugar el teatro renovado y renovador que se vislumbra en las enérgicas y agitadas ideas de Hernández. Tras lamentarlo vivamente, me complace pensar que esos deseos se cumplieron con la obra de Antonio Buero Vallejo, que realizó la imagen gráfica más conocida de Miguel[35]; es cierto que no en «las plazas y los corrales de las aldeas españolas» pero lo es también algo más importante: que con él se trataba «de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo» y de condenar «el obsceno y mentiroso teatro de la burguesía»[36].

NOTAS

1.–Antonio Buero Vallejo, «Un poema y un recuerdo», *Ínsula*, 168 (noviembre 1960), pp. 1 y 17. Reproducido en *Obra completa*, II, *Poesía. Narrativa. Ensayos y Artículos*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 917-921.

2.–Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, «Introducción» a su edición de Miguel Hernández, *El labrador de más aire*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 11.

3.–De tema taurino es también el fragmento de una obra teatral, *Juan de Oro*, «que bien pudiera ser un antecedente de *El torero más valiente*», que los editores no creyeron oportuno incluir en la *Obra completa* por su precariedad (Miguel Hernández, *Obra completa*, I y II, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany (eds.), Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1992) y que Miguel Ángel Auladell estudia y transcribe en «Nuevos materiales para la revisión del teatro de Miguel Hernández», en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, José Carlos Rovira (coord.), Alicante-Elche-Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, pp. 705-718. De sus primeros años queda algún recuerdo teatral; así el título *La Gitana*, que corresponde a una obra perdida acerca de la que la Josefina Manresa decía en 1979 no saber nada, y un corto texto, *Villancicos extrafinos*, publicado en la *Obra completa* (II, pp. 2044-2046). En el número 2 de *Galeradas*, junio 1976, p. 7, apareció el «boceto teatral inédito» titulado *La Endemoniada*, que figura en un manuscrito sin fechar de Miguel Hernández.

4.–No parece que ninguna de sus obras tuviese representación en vida del poeta, salvo quizá alguna de las piezas breves de *Teatro en la guerra*.

5.–Vicente Ramos, *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973, p. 105.

6.–Concha Zardoya, «Miguel Hernández: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, XXI (julio-octubre 1955), p. 204.

7.–José Carlos Rovira, «Introducción» a «Teatro», en Miguel Hernández, *Obra completa*, II, p. 1180.

8.–Eutimio Martín, *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, p. 253.

9.–Las motivaciones materiales no son nada extrañas a los más respetados (y poco comerciales) autores del momento. Recordemos a este respecto que Valle manifiesta en una carta de 12 de noviembre de 1913, en pleno

escándalo de *El embrujado*, su deseo de «llegar al público» porque «hay que ganar mucho dinero»; que Antonio Machado escribe en carta a su hermano Manuel (que ha de fecharse antes del curso 1919-1920): «Nada de esto me interesa tanto como Julianillo Valcárcel, en quien veo una posibilidad de oro y nombradía. [...] Mamá también encantada con Julianillo y pensando ya en el hotel campestre que hemos de adquirir a costa de futuros éxitos»; las preocupaciones económicas del joven Rafael Alberti, que piensa aliviar con el estreno de *El hombre deshabitado*; o los deseos de conseguir bienestar por medio del teatro de Lorca.

10.–Mientras lo escribe, Miguel da a conocer su auto a través de lecturas ante el círculo de sus amigos. Varias se hicieron en el Casino de Orihuela o en el Salón Novedades de la misma localidad. Un periodista murciano relataba en el diario *La Verdad* el éxito de una de ellas, correspondiente a los dos primeros actos, a la que había asistido días antes: «Podríamos decir que –si el último acto consigue el poeta realizarlo a la altura de los leídos– este retablo es una obra alta de nuestro teatro poético contemporáneo». El texto, sin firma, debió de ser escrito por Raimundo de los Reyes y apareció en la página 4, dedicada a «Letras y Artes», el 21 de junio de 1934 con el título «Altavoz. Un auto sacramental».

11.–Enrique Díez-Canedo escribió en 1922 por tres veces, en la revista *España*, sobre el montaje. En el primer artículo («Benavente y el premio Nobel», 344, pp. 10-11), compartía espacio con las reflexiones acerca de los merecimientos del autor, que para él se encontraba entonces «a la cabeza de nuestros dramáticos», la noticia de la presencia de «Calderón en Salzburgo». En el segundo y el tercero, de igual título («El gran Teatro del Mundo. (Calderón-Hofmannsthal)», 347, pp. 12-13; y 348, pp. 9-10), analiza obra, versión y representación.

12.–Cf. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 165-166.

13.–Cf. Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 65-80.

14.–Cf. Mariano de Paco, «El auto sacramental en los años treinta», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, C.S.I.C.-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera S.A., 1992, pp. 265-273; y «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 365-388.

15.–Azorín, «Prólogo» a *Angelita*, en *Obras completas*, V, Madrid, Aguilar, v. a., pp. 447-448.

16.–Cf. Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 304.

17.–Agustín Sánchez Vidal señaló en su «Introducción» a Miguel Hernández, *Obra completa*, I, p. 39, que «el epistolario hernandiano demuestra que el poeta oriolano estuvo muy lejos de compartir los puntos de vista de su amigo Sijé» y «ya al concluir *Quién te ha visto y quién te ve* han comenzado las discrepancias».

18.–Cf. también Ramón Sijé, «El comulgatorio espiritual (Hacia una definición del Auto Sacramental)», *El Gallo Crisis*, 3-4, 1934; reproducido en María de Gracia Ifach (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 302-305, por donde citamos.

19.–José Carlos Rovira, «Introducción» a Miguel Hernández, *Obra completa*, II, pp. 1186-1187.

20.–«Estoy harto de tanto arte menor y puro. Me emociona la confusión desordenada y caótica de la Biblia, donde veo espectáculos grandes, cataclismos, desventuras, mundos revueltos, y oigo alaridos y derrumbamientos de sangre» (*O. C.*, II, p. 2157).

21.–El auto apareció en los números 16, y 17-18 de la revista, correspondientes a julio, agosto y septiembre de 1934 y, después, en forma de libro. No se estrenó hasta el 13 de febrero de 1977, en Orihuela, por el grupo «La Cazuela». Jesucristo Riquelme («Miguel Hernández y el teatro», en AA.VV., *Miguel Hernández. La sombra vencida. 1910-2010*, I, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 97 y 104), que afirma que el auto de Hernández «se erige en la reaccionaria contrarréplica de la revolución» iniciada por el antiauto de Alberti (¿?), ve en esa puesta en escena «un nuevo acto de contrarrevolución, como respuesta del antiguo régimen al «Homenaje de los pueblos de España a Miguel Hernández» (1976)».

22.–Cf. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, pp. 131 ss., donde se aducen referencias a este respecto.

23.–Sijé, *op. cit.*, p. 304, afirma que el de Miguel «no es propiamente un Auto sacramental escolástico: porque él ha ampliado *imaginativamente* el concepto del Auto, merced a lo que puede llamarse *la influencia de la emoción racional del campo* [...] El campo, en este aspecto dramático de la visión poética, es *la prueba plástica de la existencia de Dios*. Por la imagen se llega de nuevo al concepto, por el campo se llega a la tesis».

24.–Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed., p. 297, señaló ya que

«todo lo revolucionario, social y antirreligioso es presentado aquí como la voz del tentador que trata de pervertir al hombre...».

25.–Miguel Hernández, *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*, ed. e introducciones de Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Alianza, 1986. Con posterioridad, se pudo acceder a nuevos materiales, lo que ha permitido revisar el texto para su publicación en la *Obra completa* (Cf., al respecto, lo indicado en el volumen II, pp. 1950-1953).

26.–En noviembre de 1934 escribe Miguel Hernández, desde Orihuela, a Pedro Pérez Clotet: «Dentro de unos días –diez... doce– voy de nuevo a Madrid. "El torero más valiente", tragedia española mía, me lleva en busca de teatro allí...» (*O.C.*, II, p. 2317).

27.–La obra se estrenó en Buenos Aires, Teatro del Pueblo, el 11 de abril de 1946. El 31 de octubre de 1963 se presentó en Toulouse, a cargo del grupo *Amigos del Teatro Español (ATE)*. Su primera publicación no se llevó a cabo hasta 1959 (Ediciones Quetzal, Buenos Aires).

28.–Virtudes Serrano, «De María Cegarra y Carmen Conde a Miguel Hernández: *Mineros* y *Los hijos de la piedra*», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia Fundación Cajamurcia, 2010, pp. 345-356.

29.–Cf. F[rancisco] García Pavón, *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962; y Antonio Castellón, *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*, Madrid, Endymion, 1994.

30.–La Compañía de Natalia Silva y Andrés Magdaleno la presentó como «estreno mundial» en el Teatro Muñoz Seca de Madrid el 17 de octubre de 1972. A pesar de superar las doscientas representaciones en Madrid y de realizar otras en distintos lugares, fue el suyo un montaje no del todo logrado. La crítica destacó muy justamente los valores poéticos de la pieza pero censuró su imperfección técnica y dramática.

31.–*La cola* está fechada en Madrid el 5 de enero de 1937; *El refugiado*, en Jaén, el 17 de marzo del mismo año.

32.–Junto a la Nota del autor (Cf. en *Obra completa, op. cit.*, II, pp. 1787-1788) y a las obritas, aparecía una semblanza de Miguel (p. 1785) «con que la editorial, introductoriamente, atribuía al poeta una representatividad política que jamás ostentó» y que fue determinante de su condena a muerte, según indica Juan Guerrero Zamora, *Proceso a Miguel Hernández*, Madrid, Dossat, 1990, pp. 90, 99 y 151.

33.–Cf. Mariano de Paco, «La "Nota previa" a *Teatro en la guerra* de Miguel Hernández», en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 283-294.

34.–Se conservan ciertos materiales previos a la composición de esta pieza entre los que sobresale un «plan de la obra» que ofrece un notable interés (Cf. *Obra completa*, II, pp. 2020-2023). Al final del texto manuscrito figura esta nota del autor: «Aquí queda escrito Pastor de la muerte. *Cox, 26 de noviembre de 1937*» [sic] (*O.C.*, II, p. 2043)

35.–El 25 de enero de 1940, cuando Buero firma en la prisión de Conde de Toreno el conocido dibujo «para Miguel Hernández en recuerdo de nuestra amistad en la cárcel», ambos habían sufrido días antes (el 6, Buero; el 18, Hernández) el Consejo de guerra con procedimiento sumarísimo que los condenó a la pena de muerte, si bien las sentencias no se habían hecho aún ejecutivas.

36.–Miguel Hernández, *Obra completa, op. cit.*, II, pp. 1787-1788.