LA PROTOHISTORIA DEL TEATRO DE MIGUEL HERNANDEZ[1]

DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO
Universidad de Jaén

Resumen

Estudiamos las primeras obras teatrales de Miguel Hernández como fuente expresiva de lo que será su gran creación (*El rayo que no cesa),* cuyo estilo, lenguaje y capacidad lírica total no se entienden sin sus primeras obras de teatro, género al que pensaba dedicarse profesionalmente y no a la poesía, tal como hoy lo conocemos.

Palabras clave

Miguel Hernández. Teatro. Primeras obras

Abstract

We study Miguel Hernández's first dramatic works as expressive source of what will be his great creation (*El rayo que no cesa),* whose style, language and lyric total capacity are not understood without his first plays, genre which he was thinking to devote himself professionally and not to the poetry, as today we know him.

Key words

Miguel Hernández. Dramatic works. First works

Cuando uno comienza a estudiar algo sobre Miguel Hernández de lo cual ya existe una suficiente bibliografía alberga el temor de introducirse en lo abstruso y complejo, difícil en su aparente facilidad, valga la paradoja, aunque en el fondo no entrañe tanta dificultad como pareciera en principio, puesto que son ya muchos los años en que uno viene ocupándose del otrora conocido como

[1] Universidad de Jaén. Correo: Recibido: Aceptado:

"teatro poético", etiqueta con la que nos entendemos bien, al que ha contribuido con la edición de las obras teatrales completas de los Machado, el estudio del teatro en verso de Ángel Lázaro o determinados aspectos de Marquina, Fernández Ardavín, Lorca, etc. etc. La experiencia me dice que todos ellos coinciden en algo sustancial: comienzan escribiendo teatro en verso, avanzan cultivando el verso y la prosa en una misma obra o formas híbridas y concluyen escribiendo obra u obras totalmente en prosa. Es exactamente lo que sucede con los Machado, Ángel Lázaro, Federico García Lorca y, con matices, con el mismo Miguel Hernández, que de las seis obras teatrales que escribió, cuatro están en verso y después, sin solución de continuidad, aparece la prosa, aunque introduciendo en ella formas intermedias de verso y prosa que conocemos muy bien quienes hemos prestado alguna atención a este aspecto del teatro; es decir, exactamente igual que en los autores precitados. En todos ellos se produce el curioso fenómeno de los "metricismos por inducción" cuando escriben teatro en prosa, cliché que dejó estudiado definitivamente hace ya tantos años el profesor Cristóbal Cuevas respecto a un autor tan distante en el tiempo y la temática como Fray Bernardino de Laredo en pleno siglo XVI (Cuevas, 1968).

Ahora bien, asusta un poco volver –insisto- sobre un asunto tan trillado como el teatro de Miguel Hernández, al que se ha prestado una más que suficiente atención y cuenta con estudios de primer nivel[2]. Mi propósito, por tanto, debe ser algo distinto; no será repetir lo expreso, sino reinterpretar desde un prisma nuevo las dos primeras obras teatrales del autor, por cuanto suponen, a mi juicio, el inicio formal y plástico, si se me permite la expresión, de

[2] Véanse, entre otros, lo siguientes estudios: Innocenti (1973); Díez de Revenga y Paco (1981); Riquelme (1990a y 1990b); Sánchez Vidal (1986); Rovira y Alemany (eds.) (1990); Sánchez Vidal, Rovira y Alemany (eds.) (1992); Díez de Revenga y Paco (eds.) (1992); Sánchez Vidal, (1992); asimismo puede verse Díez de Revenga y Paco (1987); Guerrero Cabrera, (2007). En los últimos tiempos han proliferado otros artículos sobre el teatro hernandiano enfoncando aspectos más concretos, como el personaje femenino o la presencia del toro en dicho teatro. Puede verse en particular el trabajo de Fernández Palmeral (2005). Cabe citar, entre otros muchos, el estudio de Balcells (2010); así como el trabajo de Fernández Vázquez (1993); o el de Puente (2006), etc. etcétera. Con esta selección, ni mucho menos completa, pretendemos hacer reparar al lector en la abundante bibliografía en torno al teatro hernandiano en sus más variados aspectos publicada en los últimos años, tras el ya clásico estudio de conjunto sobre el teatro hernandiano de Díez de Revenga y Paco (1981). Destacamos como final un trabajo de este mismo año, Villán 2010, que dedica un epígrafe concreto a *El torero más valiente*. Se halla inserto en un espléndido libro, Díez de Revenga y Paco (2010).

lo que será su obra poética más granada, la que todos conocemos y por la que ha adquirido fama universal. Me refiero, obviamente, a *El rayo que no cesa*. Esta obra, de 1936, es la culminación formal e incluso temática de lo que viene gestándose para el teatro desde otra perspectiva, que define, aclara y sintetiza lo que con gran afán viene cultivando entre los años 1933 y 1935, que desembocará inexorablemente en *El rayo que no cesa*, de 1936. Ocasión tendremos de comprobarlo.

Ahora bien, en el año en que nos encontramos y en el mes en que escribo (julio de 2010) importa en principio constatar la cantidad de materiales que se acumulan en torno a la obra literaria del autor. No hay más que acceder a cualquier página de internet (por ejemplo, *Miguel Hernández, multimedia-centenario: homenaje al poeta*). Esta página multimedia, que se dice sobre la vida, obra y acontecimientos del universal poeta Miguel Hernández con motivo del primer centenario de su nacimiento (1910-2010), administrada por Ramón Fernández Palmeral, nos informa cumplidamente. Asusta un poco que sólo constatando lo que se ha realizado en el mes de abril por ejemplo se hable de siete exposiciones, un fórum internacional de música en Orihuela y homenajes en Córdoba, La Unión, Cartagena, Fuenlabrada, Rivas Vaciamadrid, Hurchillo, Valdemoro, Madrid, Vélez-Málaga y Albatera, que fueron los que centraron los actos de la Fundación durante el citado mes; a ello hay que añadir un total de siete exposiciones que se le dedican y que pudieron contemplarse durante el mes en Castellón, Castuera, Córdoba, Albatera, Muchamiel, El Campello y Orihuela, esta última en colaboración con la Fundación. El Fórum Internacional de Música que se celebra en Orihuela desde hace unos años estuvo delicado en la edición de 2010 al poeta que, como es sabido, hubiera cumplido los cien años en el mes de octubre. A ello se añaden otros múltiples homenajes que se le tributarán o tributaron, como el de Córdoba, dentro del Seminario Internacional Miguel Hernández, cien años, dedicado a su figura poética, y otros varios que se nos citan con todo detalle en la página de referencia. Y esto no es más que una mínima constatación, absolutamente parcial, en la que no debe faltar la cantidad de actos que se han celebrado o se celebrarán en América, en concreto

en Puerto Rico, donde estaba prevista hasta la grabación de un disco compacto con poemas musicalizados de Miguel Hernández y otros declamados por artistas puertorriqueños con fines benéficos.

Esta no es más que una mínima referencia de lo mucho y bueno que se está realizando o se ha realizado con motivo del centenario del poeta, que falleció con 31 años, como es sobradamente sabido, puesto que hubiera cumplido los 32 en aquel octubre que no llegó a ver. Algunos de los artículos de especial interés que se citan en la página referida están todavía absolutamente vigentes. Por ejemplo, "Buscando a Josefina Manresa en Quesada", "Carta de Miguel a Juan Ramón Jiménez", "Castilla-La Mancha en Miguel", "El toro en la obra de Miguel Hernández", "Infancia y juventud de Miguel", "La discutida amistad de Miguel con Ramón Sijé", "Las huellas de Miguel en Andalucía", "Las huellas de Miguel Hernández en Valencia y Teruel", "Las mujeres en la vida del universal poeta", "Los dos cuentos de Miguel a su hijo", "Miguel Hernández, 65 años de ausencia", "Miguel Hernández en Alicante", "Miguel Hernández y Juan Chabás", "Miguel Hernández: poesía que brota de la herida", "Miguel y Luis Rosales", "Miguel Hernández, la fuerza de la palabra", "Miguel Hernández, miliciano de la guerra civil", "Vicente Aleixandre y Miguel Hernández, una leal amistad", "Pablo Neruda y Miguel Hernández, un idilio poético", "Retrato literario de Miguel Hernández", "El segundo viaje que Miguel a Rusia", etc., etcétera.

Me he limitado a copiar unos mínimos datos para tener un punto de referencia acerca de lo mucho y bueno que se está escribiendo o se ha escrito a estas alturas con motivo del centenario. Existen incluso páginas completas dedicadas a los homenajes, con particulares referencias de todo tipo, que nos permiten entender el enorme interés que ha despertado la obra del poeta oriolano en estos meses, que llega hasta a dedicarle en Septiembre una etapa de la Vuelta Ciclista a España. Lógicamente las universidades españolas, y en particular las levantinas, se han ocupado, como es obvio, del autor desde una perspectiva más seria y más comprometida. Es el caso de la Universidad de Murcia, algunos de cuyos trabajos tienen un especialísimo interés. Voy a citar

sólo uno: el titulado, con expresión hernandiana de primer nivel, *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández,* edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Fundación Cajamurcia, 2010.

A ese trabajo pertenece la siguiente cita, que acaso deba servir como lema de todos los estudios que sobre el poeta se realicen por su claridad y expresividad. Comienza la introducción del referido estudio con estas atinadas frases: "En pocos casos es tan interesante la vida de un poeta contemporáneo para comprender su obra como en el de Miguel Hernández, cuya trayectoria existencial desde orígenes escasamente cultivados hasta un final patético, pasando por espacios de autoformación cultural y de compromiso político activo, tanto ha llamado la atención de los numerosos estudiosos que a su obra se han aproximado. Poeta excepcional, de gran fuerza y vitalidad juvenil mantenida siempre, fue también atento escucha de las novedades literarias más avanzadas de su tiempo, que le capacitaron para crear una poesía innovadora en cuanto a su formación, y personal en lo que a su ejecución se refiere, aunque siempre queda la duda de lo que el futuro de un poeta, muerto a los treinta y un años, podía habernos deparado" (Díez de Revenga y Paco, 2010: 7). En este trabajo se insertan muy valiosos estudios acerca de variados aspectos de primer nivel, desde aquellos que lo relacionan con la "Égloga" a Garcilaso, hasta los que nos hablan de "Miguel Hernández y los toros", de Javier Villán, o el de Antonio Gómez Yebra, de la Universidad de Málaga, "Miguel Hernández y los poetas malagueños", o el de Francisco Florit Durán, de la Universidad de Murcia, "Miguel Hernández y la tradición áurea: la Égloga a Garcilaso", o el de José Carlos Rovira, "Miguel Hernández y el itinerario hispanoamericano", o el de Manuel Ramos Ortega, de la Universidad de Cádiz, "La palingenesia de la elegía en la poesía española contemporánea" y, para el asunto que aquí nos concierne, el de Mariano de Paco, de la Universidad de Murcia, sobre "Miguel Hernández, personaje dramático" etc. etc., además del espléndido y digno de ser destacado de Francisco Javier Díez de Revenga "Miguel Hernández y los poetas españoles de posguerra". Con esto no hago más que referir lo último que conozco de primer nivel, que se completa con otros tantos estudios surgidos en

diferentes entidades universitarias y que están teniendo en estos momentos su definitiva plasmación.

Evidentemente, como dicen Díez de Revenga y Mariano de Paco en la Introducción citada, "En un escritor de tan corta existencia es raro establecer tantos espacios distintos como en Miguel Hernández, espacios que nos permiten asistir a diferentes momentos de una obra tan múltiple como variada. Y la explicación hay que hallarla desde luego en la intensidad de su existencia y en las múltiples experiencias vitales que definieron su poesía, su gran capacidad de creación y su extraordinaria vitalidad. Para acceder al conocimiento de su trayectoria hay que tener en cuenta la gran permeabilidad de un escritor que es capaz de asumir diversas influencias determinadoras de su personalidad a través del tiempo y forjadoras también de su originalidad incuestionable, entre el gongorismo, la escuela de Calderón, la huella de Quevedo y Garcilaso, la presencia de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, hasta integrarse en la poesía épico-lírica de la guerra y la oscura experiencia de la cárcel" (Díez de Revenga y Paco, 2010, 8).

Como es de sobra sabido, la capacidad de Miguel Hernández por el teatro es algo más que una simpatía ocasional. Se trata de la convicción personal de que será su auténtico medio de vida, tal como él pensaba desde su infancia y adolescencia: que el teatro sería su medio de salvación, desde que asistiera a las escuelas del Ave María, en el bienio 1921-1923, cuando recitaba poemas de Juan Ramón Jiménez. Recuerdan todos su experiencia de creación, donde se inserta su teatro, que tal vez no sea lo más valorado de su producción literaria, pero que en aquel momento constituyó para él una actividad de primer orden, hasta el punto de que escribe a Josefina Manresa, su mujer, diciéndole que se va a dedicar profesionalmente al teatro, que es la actividad que más le atrae y a la que piensa consagrar lo mejor de su esfuerzo en cuanto se libere de las ataduras que en aquel momento lo tenían sujeto. Desde Leningrado, el 14 de Septiembre de 1937, escribe a Josefina entusiasmado por lo que ve en el V festival de Teatro Soviético: "Cuando vuelva a España no me dedicaré más que a mi trabajo de teatro y no voy más al frente". Es frase literal y rotunda. Así espera liberarse de

las penurias económicas que entonces le atenazaban porque, como es sabido, todos los autores de aquella época tenían bien claro que la salvación económica para un escritor residía sólo en el teatro y, por supuesto, jamás en la poesía..

Insistamos en lo obvio: Miguel Hernández figura en las historias de nuestra literatura como poeta antes que como dramaturgo, aunque su producción dramática alcance el considerable volumen seis obras en el escaso tiempo de cinco años. Su vocación teatral nace en las representaciones que se ofrecían en el Círculo parroquial y en la Casa del pueblo de Orihuela, igual que en otros tantos lugares de España, en las que él mismo llegó a participar como actor aficionado y donde dio a conocer primeras obras. Como dice Jesucristo Riquelme, la dimensión poética de Miguel Hernández eclipsa su quehacer teatral. Sin embargo, será su calidad poética la que vivifique en última instancia los textos dramáticos, como demostraron hace años Díez de Revenga y Mariano de Paco en el estudio citado.

Es cierto que el teatro de Miguel Hernández actualmente es casi ignorado por la mayoría de los lectores de su poesía. Por supuesto que los círculos comerciales, privados o públicos, hace muchos años que desistieron de representarlo, por dudar de la viabilidad comercial y artística de un montaje hernandiano. La figura y la importancia literaria de Miguel Hernández se fundamentan en su producción poética. De ello no cabe la menor duda. Estamos totalmente de acuerdo en que si Hernández sólo hubiera escrito el teatro que conocemos no sería arriesgado afirmar que hoy nos interesaría mucho menos como autor literario y probablemente no habría pasado a los manuales le literatura. Reconoceríamos la calidad poética de los versos de sus piezas como reconocemos la valía de los versos de Eduardo Marquina, reconociendo además que este último maneja mucho mejor toda la carpintería teatral, como se decía entonces.

El primer contacto de importancia con la literatura de Miguel Hernández arrancará de las letras españolas del Siglo de Oro, Lope y Calderón en primer término, que modelaron tanto su capacidad poética como dramática. Posteriormente su relación con los poetas del 27 fue decisiva para su evolución

literaria. Sin embargo, de aquellos poetas que pretendieron el cambio teatral (Lorca, Alberti, Salinas, Cernuda, etc.) sólo Lorca y, en mucha menor medida Alberti, lograron escribir un teatro renovador de calidad. Evidentemente en este esfuerzo no estuvieron solos; dramaturgos como Max Aub, Jacinto Grau, los Machado; directores escénicos como Martínez Sierra o Rivas Cherif empeñaron su arte y su técnica en esta empresa. El teatro de Hernández nace en esa confluencia de las nuevas corrientes teatrales, además de la lectura de la literatura clásica, especialmente Lope de Vega, y del teatro modernista. Así lo señala Jesucristo Riquelme, buen conocedor del teatro hernandiano, que constata incluso la influencia del teatro de Luis Fernández Ardavín, hoy tan precisado de una justa revalorización; influencia notoria en sus primeros intentos dramáticos, como *La gitana* y *La endemoniada*, de los que tenemos sólo los títulos y bocetos.

Como es bien sabido, la personalidad del poeta se transformará de modo radical en un breve espacio de tiempo. Este cambio se nota lógicamente en su producción artística. En el año 1933 se encuentra influido y en armonía con su amigo Ramón Sijé y todo lo que él representaba. En el año 1936 su postura vital está con Neruda y el ambiente de la revista *Caballo verde para la poesía*. Esta evolución personal arrastra su obra. Mientras que como poeta Hernández había alcanzado ya una cierta madurez técnica para adaptar su quehacer literario a su nueva postura vital, su producción teatral no estaba suficientemente asentada en el conocimiento de una técnica dramática ni era lo bastante sólida, por lo que tuvo que ir evolucionando y aprendiendo al mismo tiempo, como observa acertadamente José María Fernández Vázquez. Esto produjo en principio unas piezas dramáticamente poco consistentes a juicio de la mayoría. Cuando alcanza cierta perfección formal, ahora ya menos pendiente de influencias, es en *El labrador demás aire,* pero la guerra civil y su compromiso personal con la República le obligan a escribir obras de guerra donde se defienden los valores en los que creía y se alienta a los combatientes sin otro propósito que la pura arenga militar.

El teatro de Miguel Hernández está escrito casi todo en verso, como dijimos. Sus piezas mayores (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, El labrador de más aire, El pastor de la muerte y El torero más valiente*) tienen el verso como vehículo expresivo; sólo en *Los hijos de la piedra* no se utiliza el verso, pero aun así Díez de Revenga y Mariano de Paco señalan estructuras versales dentro de su prosa, lo que Cristóbal Cuevas analizó como "metricismos" de variada índole en la obra de Fray Bernardino de Laredo en pleno siglo XVI, según veíamos. Miguel Hernández se sentía mucho más cómodo elaborando versos, que satisfacían mejor su intención comunicativa y que le permitían alcanzar un alto grado de lirismo con mayor facilidad, que escribiendo prosa. Esta cualidad lleva a un profundo conocedor del teatro hernandiano como es Jesucristo Riquelme a afirmar que son los alardes poéticos los que se salvan en su teatro, "auténtico teatro poético escrito o no en verso". Pero este crítico ha tenido que buscar la matización de teatro poético añadiéndole el adjetivo "auténtico". Le era necesario diferenciar el teatro hernandiano del teatro modernista o poético como figura en muchos manuales y estudios de consulta habitual. El teatro pasa necesariamente por una adecuación del texto literario escrito y del texto espectacular representado y sólo alcanza su plena realización sobre un escenario.

Para comenzar su valoración tomamos la siguiente cita de Fernández Vázquez (1993: 743-748): "El teatro de Miguel Hernández alcanza, salvo en contadas ocasiones como *Teatro en la guerra* y algunos desafortunados fragmentos aislados, un alto valor expresivo, con variados recursos lingüísticos, como señalan muy acertadamente en su estudio Díez de Revenga y de Paco. Pero pocas veces se logra una compenetración entre el texto literario y espectacular; compenetración que se nos plantea como esencial en el caso del teatro poético para alcanzar los valores repetitivos y por tanto auténticamente poéticos". Valga esta opinión como primer juicio de conjunto de un crítico no especialmente proclive, porque, después de valorar y elogiar la versificación, añade: "Su problema fundamental es la falta de una acción sólida que actúe como motor de la misma. De esta carencia se derivará todo el desajuste

dramático de la pieza. Por otro lado, los actos son cuadros inconexos". Por su parte Virtudes Serrano, en su trabajo "Personajes femeninos en el teatro de Miguel Hernández", aunque se centra en *El labrador de más aire*, merece ser citada por su opinión sobre *El torero más valiente*, porque refleja la precedencia e influencia de su teatro sobre *El rayo que no cesa* y la función del coro, los tipos y los personajes en este teatro: "A la categoría de tipos –dice- pertenecen casi todas las mujeres hernandianas; dramaturgicamente marcados, encontramos muy pocos rasgos que las individualicen y sus actitudes dramáticas están impuestas por unos esquemas previos que… dependen de la visión del mundo y de las influencias literarias recibidas por el dramaturgo. Lingüísticamente, sus discursos están sometidos a dichos influjos o a la expresión poética que se superpone a lo dramático." Estas opiniones, que son bastante representativas, nos resumen la valoración hodierna.

Evidentemente, su teatro no tuvo el éxito que él pretendió y deseó, pero eso no es óbice para que hoy lo estudiemos como su primera actividad literaria, ya que ésa fue su intención y vocación como hemos dicho y a ella dedicó grandes estímulos y lo mejor de su inspiración, aunque evidentemente los logros no fueran de primer nivel. Obras como *El torero más valiente,* a la que aquí vamos a prestar alguna atención, supusieron un esfuerzo considerable por parte de Miguel, que la compuso en tiempo récord y llegó a dedicarla a José Bergamín, el director de *Cruz y raya,* que publicó algunas escenas en la revista y que intentó sin éxito -pero con denuedo acaso digno de mejor causa- que fuera representada. Es más, esta obra está relacionada directamente con *La estatua de Don Tancredo,* del mismo director de *Cruz y raya,* y en general supone una aportación que él entendió más que valiosa para insertarse en ese teatro en verso, que era todavía en los primeros años treinta del pasado siglo el objeto de deseo de los grandes autores, comenzando por los Machado y continuando nada menos que por Federico García Lorca, los cuales dedicaron, como es más que sabido, grandes esfuerzos al teatro, por cierto con recompensa nada desdeñable en ambos casos, a los que sin duda tenía como ejemplo y pretendía imitar el poeta oriolano.

Es de sobra sabido que la obra dramática de Miguel Hernández comienza con *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, de 1934, concebida y realizada ex profeso como un auto sacramental a la manera clásica, pero con la impronta hernandiana, que no se puede ocultar. Representa la caída del Hombre y su posterior perdón por el Padre, de la cual hablaremos aquí suficientemente. Su segunda obra será *El torero más valiente,* una de las más estudiadas y reconocidas, que formará con la anterior esa que llamamos la protohistoria teatral de Miguel Hernández, a la que aquí vamos a dedicar atención preferente. Un giro importante hacia el teatro social se produce con *Los hijos de la piedra*, de 1935, que presenta el enfrentamiento de los habitantes de Montecabras contra su señor y capataz. El mismo año escribe, aunque no aparecerá publicada hasta 1937, su obra más famosa, *El labrador de más aire*, que trata de la rebelión de Juan contra Augusto, el propietario de las tierras que cultiva. El señor aprovecha la envidia del resentido Alonso para que éste mate a Juan, mientras declara su amor a Encarnación. Ya se observa la lectura absolutamente perceptible de Lope y Calderón por lo menos, los cuales influyen de manera tan directa, que la crítica ha llegado a encontrar reminiscencias textuales.

Cuando comienza la guerra civil Miguel escribe algunas piececitas teatrales, como las tituladas *La cola, El hombrecito, El refugiado* y *Los sentados*, que aparecen bajo el título de *Teatro en la guerra*, y otra obra extensa en verso, *Pastor de la muerte*, de 1937. Todas estas pueden ser consideradas como de pura propaganda política, para animar a los soldados desde una perspectiva absolutamente partidista y comprometida hasta el exceso. No hay más que constatar que bastantes de sus versos conectan con los de Neruda o Rafael Alberti en sus momentos más comprometidos. Por estos años ya habían escrito sus primeras obras teatrales autores como Max Aub, Casona, Salinas o José María Pemán, cuyas respectivas producciones se prolongarían en la posguerra dentro de España o en el exilio.

Pero nuestra intención, como hemos dicho, no será un estudio completo de este teatro, sino referirnos a esa prehistoria o más bien protohistoria teatral

por cuanto viene a significar y anticipar la creación que mejor refleja la evolución poética de Miguel Hernández en su totalidad y que desembocará en *El rayo que no cesa*, de 1936. Es decir, pretendemos comprobar cómo las metáforas, el léxico, la singular capacidad expresiva de esa creación única y personal que lo hace poeta decisivo de la literatura española de todos los tiempos se gesta precisamente en las dos primeras obras, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* y *El torero más valiente*.

Voy a comenzar, pues, hablando de esa primera obra, suficientemente conocida. Se trata, como sabemos, del auto sacramental con el que se inicia la producción teatral de Miguel Hernández, que terminó llamándose *Quién te ha visto y quién te ve,* pero que comenzó con un título tan distinto como *La danzarina bíblica.* En principio no se entiende que Miguel Hernández escribiera un auto sacramental a la manera clásica, es decir en la línea de Lope o Calderón, si no es teniendo en cuenta las circunstancias en que se produce. Existe un artículo de Cecilia Espinosa, publicado en *El eco hernandiano,* número 12, donde se nos informa con detalle de la obra, autentica ópera prima, escrita en su mayor parte en el huerto de su casal, donde Miguel concluyó los dos primeros actos, que luego retocará en Madrid y completará a su regreso. Con esta pieza iniciará su etapa más prolífica para el teatro. Es sabido que José Bergamín le anticipó 200 pesetas por los derechos de autor para su publicación en los números 16 y 17 de la revista *Cruz y raya.* Comenta también que la edición fue muy corta, pues sólo se imprimieron 250 ejemplares, a un precio de 2,50 ptas., por los cuales el autor percibió la módica cantidad de 300 pesetas y algunos libros, de los que se deshizo rápidamente. Como dice la citada autora, el auto sacramental hernandiano consta de tres actos y su protagonista es el Hombre, desde el concepto alegórico de la humanidad entera, mientras que el Esposo representa a Dios. En brevísimo resumen, en el acto primero se nos escenifica el llamado Estado de la Inocencia, que el Hombre-niño pierde por la tentación de la carne y cambia de estado, lo cual viene a simbolizar y representar a un tiempo el pecado original de Adán y Eva. A partir de ese momento los obreros deberán ganarse el pan con el sudor de su frente. Miguel identifica esta situación, como

es lógico, con las labores del campo oriolano. En el segundo acto va adquiriendo la obra un cierto tono social, pues debido al cansancio y los roces en el entorno laboral surgen las primeras envidias y el Hombre comete su segundo pecado, trasunto del asesinato de Abel por Caín, que en la obra es el asesinato del Pastor y, por último, en el tercer acto, se llega al estado de arrepentimiento de los cinco sentidos. El Hombre es apresado por los siete pecados capitales, se produce el enfrentamiento, pero todo acabará positivamente, como es de rigor, en una escena apoteósica, con la subida del espíritu al cielo, tras la redención.

Dice Cecilia Espinosa que es difícil comprender este que llama "fenómeno anacrónico" sin la cosmovisión de aquellos años de una no tan pequeña ciudad, pero sí muy "clericalizada", cuando predomina una Orihuela mayoritariamente agraria y católica. No olvidemos tampoco el mundo católico en que Miguel se forma y el peso cultural de la amistad que sobre él ejercen figuras tan imprescindibles en su formación como el canónigo Luis Almarcha, posteriormente obispo de León, y su compañero y amigo del alma Ramón Sijé. Por tanto, hay que entender este auto como la respuesta de un joven Miguel, de apenas 23 años, con esa voluntad tan fuerte de escribir teatro y afianzado no sólo en una concepción moral cristiana sino en una visión de la sociedad que responde plenamente a la cosmovisión doctrinal, social y católica que le transmiten tanto Ramón Sijé como Luis Almarcha. Así ya no es tan difícil comprender que esta primera obra fuera un auto sacramental, aunque con los debidos matices que el autor es capaz de aportarle. Se ha llegado a decir que todo lo social que podemos observar luego en la obra de Miguel Hernández y su auténtico compromiso comienzan por *Quién te ha visto y quién te ve*. Se ha hablado de un auto sacramental laico, aunque el autor amplía ingeniosamente el concepto de auto desde esa emoción racional, valga la paradoja, que le transmite el campo de Orihuela. Como dice la autora, claramente vemos el reflejo de un poeta altamente arraigado en su tierra y en sus vivencias. Normalmente los autos clásicos, como los de Calderón, "requieren una ubicación y sabor urbanos", carentes de paisajes vivos e imágenes campestres;

al contrario que el auto de Miguel, donde el campo juega un papel poéticamente decisivo. El campo es un mundo perfecto, como imagen y estilo vital, si se me permite. En el aspecto dramático desde la visión poética del campo encontramos la prueba plástica de la existencia, que ha llevado a los críticos a constatar el hecho más que discutible de una conciencia ecológica y naturista, que Miguel Hernández ni poseía ni tenía por qué poseer. Se ha llegado a hablar de que la propia acotación inicial es ya representativa de un mundo naturista que hoy, por supuesto, nadie le reconoce. Comienza una acotación situando el Estado de la Inocencia, "un campo de nata de almendros y nieve". Pero realmente esto no prueba otra cosa más que Miguel pretende ambientar la obra en su tierra natal, en el campo que tan bien conocía. De ello a deducir un compromiso ecológico va un trecho que de ninguna manera recorre el autor.

No obstante, sí hay un aspecto con el que debemos estar totalmente de acuerdo: el mundo de las influencias literarias que recibió y que comienzan por el *Cantar de los cantares*, de Salomón, el *Cántico espiritual,* de San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo y, como es lógico, Calderón de la Barca. Hay otras fuentes que toda la crítica ha resaltado sin la menor duda: la *Angélica*, de Azorín, y *El divino impaciente*, de José María Pemán, y de una manera conceptual pero no teatral, *Mangas y capirotes*, de Bergamín, además de otras que tendremos ocasión de resaltar. No obstante, hay una característica de este auto que ha constatado en particular Cecilia Espinosa con la cual coincido en absoluto. Me refiero a ese hermetismo poético tan peculiar, que tiene abundantes componentes gongorinos y conceptistas, que incluso cabe relacionar con los primeros poetas del conceptismo literario, como Alonso de Bonilla y Garzón y Alonso de Ledesma. Se trata de esa particular sequedad conceptual, esa dureza de genio recio que tan propia le es.

Insiste Cecilia Espinosa recordando que Miguel escribe esta obra poética pura y religiosa desde el aislamiento de una realidad que chocará con las tendencias y necesidades teatrales de su época, no sólo en su profundidad sino por la enorme dificultad de su representación, ya que la visión fantasiosa de

Miguel desembocará en un costoso y aparatoso montaje que para cualquier productor de aquel momento supondría unos gastos sencillamente inasumibles. Por eso todos los esfuerzos que realizó para su representación resultaron baldíos, pues aunque Margarita Xirgu llegó a aceptar el manuscrito y probablemente lo leyó, gracias a las influencias del mismo Lorca y de Bergamín, la obra no se llegó a representar entonces. La dura realidad se impuso y constituyó por desgracia la gran desilusión de Miguel, el cual tuvo que contentarse con su lectura en el Cine Novedades de Orihuela, ante un público formado por amigos y compañeros. Queda memoria de aquella sesión, en la que intervinieron como lectores el propio Miguel y su primo Antonio Gilabert. Aquel acto, que comenzó entre bromas, concluyó con una cierta solemnidad tras las explicaciones del propio Ramón Sijé que –según dicen- llegó a emocionar a aquel público de ocasión lucidera. Hubieron de transcurrir muchos años para que la obra se representara de verdad. Fue en el Teatro Circo de Orihuela donde se produjo el estreno mundial de este auto, a cargo de un grupo teatral no profesional, *La Carátula*, de Alcoy, el 13 de Febrero de 1977.

En la lectura Ramón Sijé habló a este propósito de la danza como actitud cósmica y lo barroco como método de actuación vital. Tenemos otros antecedentes y contamos con una reseña en el periódico alicantino *El Luchador,* que aludía a otro acto, celebrado en el ateneo de Alicante, donde el propio Ramón Sijé disertó sobre el sentido de la danza y habló del auto sacramental hernandiano. No olvidemos que el primer título de la obra fue *La danzarina bíblica*. Hoy contamos, como es sabido, con un excelente testimonio de la relación del auto sacramental con las teorías de Ramón Sijé, porque éste publicó que los números 3 y 4 de la revista *El Gallo Crisis* un trabajo donde habla con claridad y concreción del mismo. Se trata de "El comulgatorio espiritual: hacia una definición del auto sacramental", donde insiste en la necesidad del simbolismo como mecanismo poético de acercamiento a ciertas realidades en las que poco puede hacer la razón. Luego afirma que esa contemplación comunal que el pueblo realiza de la Eucaristía logra el ideal de unidad, precisamente base del misterio eucarístico, desvelado por el lenguaje simbólico,

lo cual permite convertir al auto en una especie de comunión compartida que unifica al pueblo de Dios en torno al núcleo imperial que propone Ramón Sijé[3]

Hay un capítulo de la obra de Agustín Sánchez Vidal (1992), titulado El poeta teólogo (1933-1934), que resume espléndidamente aquellas circunstancias y al que hay que recurrir de manera preferente, porque si no se tienen en cuenta estas circunstancias corremos el riesgo de malinterpretar la obra y no seremos capaces de insertarla en el conjunto de la producción dramática de Miguel Hernández y de su lírica. De ahí que sea necesario referirse a este capítulo, que nos introduce cumplidamente en ellas[4]. Se trazan con detalle, por ejemplo, los momentos en que tiene lugar la lectura. Era el 28 de febrero de 1934 y se organizó una velada en el Círculo de Bellas Artes de Orihuela con una finalidad práctica evidente, como era la despedida del poeta, que había decidido marchar a Madrid en busca de la gloria literaria que tanto deseaba. Pero el acto tenía como objetivo fundamental recaudar fondos para cubrir los gastos del desplazamiento y estancia. El programa que se preparó y publicó para la ocasión decía así: "Miguel Hernández, recio valor levantino, vuelve a Madrid. *El Robinson Literario de España* saludó con un grito de esperanza al delicado poeta que Hernández lleva dentro. Cumple, pues, a sus amigos realizar este acto de reconocimiento y admiración. Al final se celebrará una colecta para ayudar económicamente al poeta pobre en la vida azarosa de Madrid". En efecto, en aquel acto intervinieron Carlos Fenoll, el poeta amigo, entre otros, y el propio Miguel Hernández, que recitó conocidos poemas de Rubén Darío, Vicente Medina, Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo, etc. Incluso Ramón Sijé declamó el poema de Miguel titulado "Muerte-flor-de-rocío".

Tras el acto se iniciará el viaje de Miguel Hernández a Madrid. Esta vez, lejos ya de la primera visita, que había tenido lugar en el mes de noviembre de 1931, de vuelta ya de ciertas cosas, aunque con el ánimo conmovido siempre. Se llevará algo más de lo que llevó en el viaje inicial, pues ahora ya ha manejado textos, se ha formado y, sobre todo, tenía escritos los dos primeros actos del

[3] Véase a este propósito el acertado resumen de Espinosa (2007).
[4] Me refiero de nuevo al precitado estudio Sánchez Vidal (1992), que lleva el nada modesto subtítulo de "La mejor síntesis biográfica y crítica del gran poeta español".

auto sacramental que se titulaba entonces, como decimos, *La danzarina bíblica* y que pronto iba a ser llamado *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Había decidido, pues, dedicarse al teatro. Era el género que proporcionaba recursos económicos, de los que tan necesitado estaba Miguel. Además, contaba ya en Madrid con una red de simpatías cortesanas, que había ido tejiendo Ramón Sijé desde Orihuela. Por ejemplo, ya conocía a Juan Guerrero Ruiz, "cónsul general de la poesía", trabaría gran amistad con José Bergamín, el director de *Cruz y raya*, del cual llegó a ser secretario, y conocería en esta visita madrileña a uno de los grandes de entonces, José María de Cossío, que integraba el consejo de redacción de la revista y que le prometió que editaría el auto sacramental en cuanto estuviera terminado. Esto para Miguel era mucho más que una buena noticia, puesto que en su pensamiento ilusionado se le abrían las puertas de lo que estimaba entonces su gran vocación: el teatro madrileño profesional. Y por la publicación del libro se empezaba. De manera que cuando vuelve a Orihuela es otra persona, se considera inserto en la línea de los autores teatrales aun sin haber estrenado nada. Pero vuelve con la ilusión de concluir el auto sacramental planteado en tres partes para llevarlo tan pronto sea posible a José María de Cossío o a quien fuera, para que se publicara y estrenara, convencido como estaba de la eficacia de sus gestiones. En esa segunda visita a Madrid, producida el 19 de julio de ese mismo año 1934, es también cuando conoce a Pablo Neruda, en la misma redacción de *Cruz y raya*. Había tenido buen cuidado en reelaborar, reescribir y redactar sin ninguna precipitación la parte que lleva de su auto sacramental. De ahí que resulte, como dice con entera razón Sánchez Vidal, la más elaborada de sus obras, sólo comparable en este aspecto con *El labrador de más aire*, redactada ya en 1936.

La obra es tan distinta a todas las demás, que siempre ha merecido comentario aparte y ha sorprendido a todos los estudiosos, desde quienes mejor penetraron en ella, comenzando por Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco en su excelente estudio sobre *El teatro de Miguel Hernández,* hasta el pequeño pero significativo artículo de Cecilia Espinosa en *El eco hernandiano* al que nos hemos referido. Conocida es también su relación con el

grupo teatral *La Farsa*, en que el escritor deseó siempre insertarse e incluso lo consiguió por un tiempo, del que formaban parte su primo Antonio Gilabert y los hermanos Marín, conocidos luego como Ramón y Gabriel Sijé. Es también sabido de sobra que se reunían en Orihuela en el céntrico Café Levante, donde realizaron representaciones teatrales bajo la dirección de "El Tarugo", como llamaban cariñosamente a otro amigo de más edad. Precisamente de aquellos primeros años le viene la fama de buen actor y excelente recitador que nos ha transmitido su amigo y poeta Carlos Fenoll. Pero hay un dato que no solemos valorar suficientemente, aunque lo hemos referido ya, y es su personal convencimiento de que a partir de determinada fecha él se dedicará sólo y exclusivamente al teatro, cuando escribe a su mujer desde Leningrado mostrándole, como hemos visto, ese absoluto convencimiento en términos tan tajantes como estos: "Cuando regrese a España no me dedicaré más que a mi trabajo de teatro. Ya no voy más al frente". Los hechos lo desmienten después, pero la voluntad es firme. Nos parece mucho decir.

Esa voluntad del autor era inequívoca, pues fue confesada, asimismo, a buena parte de sus amigos: que ésta era su verdadera vocación y la llevaría a cabo con auténtica pasión[5]. En efecto, con tal entusiasmo llevará a término esta intención, que en un momento de la primavera de 1937 mostró su deseo de integrarse en la conocida e histórica compañía teatral La Barraca. Incluso se llega a decir que se le ofreció la dirección de la compañía por parte de José Domingo, lo cual, de ser cierto, nunca llegó a buen término.

Esta primera obra *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* ha sido siempre considerada –insisto- como algo nuevo y distinto de todo lo demás que escribe para el teatro. De ella dice Sánchez Vidal: "La pieza –tan exótica y militantemente católica en plena República- recibió un considerable apoyo por parte de las fuerzas vivas de esta tendencia, tanto en Orihuela como en Murcia y Madrid. No lograría estrenarla en el Eslava como era su propósito, pero el balance de este segundo viaje sería bastante distinto, ya que la publicación del auto en *Cruz y raya* durante los meses de julio, agosto y septiembre le abrió de

[5] Véase el estudio de Díez de Revenga y Paco (1981).

par en par las puertas de los cenáculos de la capital. Hasta Neruda, tan refractario a este tipo de literatura, había quedado sorprendido por la excepcional calidad de la obra, y acogió a Hernández a partir de 1935 en su influyente círculo de amistades."

Durante muchos años la crítica no vio en ella más que un auto sacramental a la manera calderoniana. Pero en la obra hay bastante más, como vemos. En efecto, recurrimos al citado Sánchez Vidal, que dice que el esquema es el típico de la tradición dramática española, tal como fue acuñado por Calderón en *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca*, pues el argumento, resumido de manera elemental, podría coincidir con cualquiera de los autos clásicos. Trata de la caída del hombre desde el Estado de las Inocencias, redimido gracias al sacrificio del Hijo de Dios y culmina con la celebración de la Eucaristía. La caída se debe a la fuerza de la carne, que actuará en figura de la danzarina bíblica Salomé, en la misma línea de *Los encantos de la culpa* de Calderón, que a su vez había cristianizado el episodio de *La Odisea* en el que Ulises olvida su cometido cuando es retenido y seducido por Circe. A todo esto se añaden en la obra de Miguel Hernández las instigaciones del Deseo sobre los Cinco Sentidos, que eran personajes clásicos en el auto sacramental de todos los tiempos; por ejemplo, habían aparecido en *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, escrito cinco años antes de la obra hernandiana, en el que se aborda también el repetido asunto de la creación y la caída del hombre, que en la obra de Hernández experimenta cierta evolución respecto al esquema tradicional, pues los cinco sentidos en cierto modo se identifican con la revolución proletaria contra el amo, al que se niegan a servir, y con ellos se produce la caída del Hombre- niño.

Hernández se muestra más original en la parte segunda, que se desarrollará en el Estado de las Malas Pasiones, que es un paraje precioso, lugar paradisíaco, que pronto es sustituido, tras la caída del Hombre, por otro campo donde el ser humano ha de ganarse para siempre el pan con el sudor de su frente. A partir de aquí se sigue fielmente el relato del *Génesis:* el crimen de Caín, en este caso matando al Pastor, lo cual permite al autor el desarrollo de la

llamada profecía sobre el campesino, donde Miguel Hernández tiene ocasión de insertar una huelga tal como entonces se entendía y que en efecto había tenido lugar. La parte tercera y última trata del arrepentimiento humano. El Hombre, retirado en el desierto, se arrepiente allí al escuchar la Voz de la Verdad, que es la de San Juan Bautista. No olvidará que debe morir éste a petición de la carne, es decir de Salomé, que probablemente sería protagonista de esta parte en la primer redacción de la obra, cuando se titulaba *La danzarina bíblica.* Pero todo debe concluir y el Buen Labrador hace que todos se arrepientan de sus errores en los cinco sentidos, la carne y el Hombre, lo cual provoca la ira simbólica del Deseo y de los Siete Pecados Capitales, que queman su cuerpo en una gran hoguera, liberando su espíritu, que asciende hasta lo alto y se confirma la salvación.

Este esquema tan clásico en cierto modo adquiere validez poética contemporánea gracias a la calidad y fondo poético personal de Miguel Hernández; si no fuese así no estaríamos hablando de él a estas alturas. Dice Sánchez Vidal que algo salva a esta poesía del puro cerebralismo y es que, por un lado, está la plasticidad levantina de la que se reviste este teatro, todavía vigente en *El misterio de Elche* y otras manifestaciones teatrales. A ello se añade el siempre referido sentimiento de la naturaleza hernandiana, por su contacto con el campo en su más amplio sentido, de manera que lo que el autor describe como el Estado de las Inocencias aparece como ese campo de almendros y nieve, que tras el pecado se convierte en un paraje vicioso, como dice el texto, de higueras, manzanos y toda clase de árboles sensuales; es decir, es la visión plástica de la huerta de santidad o el campo de trigo de la Castilla milenaria: "Habrá una luz aflictiva -dice la acotación- un resonar de élitros estivales y una amarillez tremenda de desamparo en derredor del hombre", que aparece como un segador solo, en medio de aquel campo vastísimo, lugar donde no hay ni una sola sombra a lo largo de kilómetros y kilómetros de estricta y dura soledad. Otros elementos son típicamente levantinos, además de absolutamente personales; así el amor es una palmera, el deseo es un chivo y la redención del hombre caído corre a cargo de "las alturas pastoriles", tal como

había escrito magistralmente en *Perito en lunas*. La cita de Sánchez Vidal es absolutamente pertinente: "Un monte, en lo más alto de su altura, nevado de trecho en trecho, de cuando en cuando verde. Hay un nicho pastoral en cualquier parte visible. Es de noche, y el silencio altísimo y picudo está adornado de un dindalear de esquilas, cuyo meneo coincide con el de los luceros. La luna, en el cénit, azulea misteriosamente las blancuras sembradas de frío." Estamos ante las mismas imágenes de *Perito en lunas.* Es todavía el mundo literario del primer Miguel Hernández. Es la forma de creación que habría de hacerlo famoso luego y que en este momento todavía no adquiere su relevancia máxima.

Miguel Hernández reelabora apenas esos montes de trigo, esos pinos con la impaciencia del aire y esas cigarras soleadas sobre su verdor paciente, que es el ruido de los trillos y de las mieses que se recogen. Por supuesto, Dios se humaniza y humana en el pan y el vino físicos; mientras, siguiendo el conceptismo de Calderón, aparecen imágenes que nos recuerdan a la poesía del XVII, y en particular a Bonilla, cuando el Pastor del Hombre, metido a segador, dice: "Yo te vi llegar, criatura,/ a este atlántico de oro./ Te vi, terrestre remero,/ rasar cereales olas;/ y tras su paso ligero,/ te vi dejar un reguero/ malherido de amapolas".

Aquí ya existe ese algo de verdad y factura poéticas que esperamos y veremos en el Hernández definitivo; aquí ya estamos fuera de las referencias más o menos ideologizadas, aquí está ya el poeta que nos ofrece su propia y única visión del mundo. Puede, como dicen los críticos, que se cuelen las ideas de sus amigos. Pero resulta más que evidente que lo que el poeta será muy poco tiempo después, el Miguel Hernández definitivo, está ya aquí. Se ha dicho -y probablemente es cierto- que hay un trasfondo ideológico que contradice lo que será Miguel Hernández, desde luego bajo la influencia directa de Ramón Sijé, porque efectivamente se condenan las reivindicaciones obreras y se presenta a los cinco sentidos como villanos y rufianes que gritan "abajo el capital" en su momento o bien -todavía peor- la religión se ve por algunos como un tétrico sistema de incienso que perfuma podredumbre para incitar a la quema de los

conventos, tal como venía sucediendo en la realidad. Se alude a la fundición de campanas para hacer martillos; por supuesto en la obra se ridiculiza a comunistas y anarquistas, caracterizados en el personaje más negativo de toda la obra, que es el Deseo. Evidentemente las referencias a la historia española de aquellos días son más que palpables cuando se habla de las "republicanas granadas" e incluso, aun viendo el trasfondo de Lope de Vega en algunos de los discursos, estamos palpando el mundo contemporáneo de Miguel Hernández desde la perspectiva de su amigo Ramón Sijé. Pero eso no empaña los destellos de calidad única que constatamos.

La crítica ha visto que se cuelan expresiones y formulaciones que no coincidirán en absoluto con las que terminarán imponiéndose como propias. Hay, en efecto, un parlamento que actualiza el de Laurencia en la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, donde el Deseo exhorta a los Cinco Sentidos para que se vuelvan contra el hombre al que sirven como otros varios que lógicamente también lo hacen. La conclusión de Miguel es todo lo contrario de una revuelta subversiva. No puede tolerarla en absoluto. Estamos en un momento previo a su decantación ideológica, que tendrá lugar muy poco tiempo después. Sólo hay una elemental conciencia social, la que siempre tuvo, por supuesto matizada por un pensamiento absolutamente católico, que era en aquellos momentos la base de su personalidad en todos los sentidos. Ya en los números 34 y 35 de *El gallo crisis,* la revista de Sijé, había dado pruebas Miguel Hernández de un cierto sindicalismo católico, si así puede decirse, incluso esgrimiendo toda una parafernalia retórica que podría situarse en la postura defendida por los movimientos que triunfaban entonces tanto en Italia como en Alemania o en la misma España, así como de su conocida demagogia anticapitalista o antisemita, muy en línea con lo que iba a marcar la historia europea en la Segunda Guerra Mundial, tal como se percibe en este ejemplo, en que habla del dinero como la base de todos los males:

Enjaulado está el dinero
como lo que es: una fiera,
en jaulas de mármol y oro

confusamente babélicas,
donde se pudre aumentando
como acre-edor de hipotecas;
y en las aceras de enfrente
pega gritos la miseria,
que aun gritando nadie oye,
todos sordos con orejas.
Satisfecho de esta vida,
nadie de la otra se acuerda,
y sólo se mira al cielo
para ver si llueve o truena.

Con toda la carga ideológica que se quiera, aquí hay ya un auténtico poeta, que es capaz de imágenes plasmadas con verdadera originalidad, con ese sentido de valorar lo rural que cuajará en el genio definitivo de Miguel Hernández. Seguramente quien mejor ha sintetizado el sentido de novedad de un auto sacramental tan diferente y a la vez tan próximo a los autores del teatro poético en verso como es más que evidente ha sido Sánchez Vidal, que ha llegado a compararla incluso con *El divino impaciente*, de José María Pemán, con el que, a nuestro juicio, tiene más puntos de coincidencia de lo que suele decirse, puesto que esta obra, escrita y representada con motivo absolutamente político, había influido y seguiría influyendo en la posguerra como tal vez ninguna otra. Dice así Sánchez Vidal a propósito de sus críticas al dinero: "A primera vista puede sorprender que la misma imagen sirva a intenciones ideológicas tan opuestas: un auto sacramental militantemente católico y uno de los poemas más anticlericales que escribió Miguel. Pero ese es achaque muy frecuente en su obra, que no viene sino a abundar en algo que debe tenerse muy presente: Hernández fue siempre mucho más poeta que ideólogo, y sus imágenes y recursos literarios mucho más coherentes y persistentes que sus vaivenes de orden político. Por ello no debe extrañar que proporcionara al teatro de la derecha un auto sacramental que con justicia puede citarse con

tanto o más motivo que obras tan arquetípicas como *El divino impaciente* de José María Pemán."

En efecto, la carga ideológica que se quiera ver en la obra es la propia del Miguel Hernández de ese momento, que por mucho que se diga no le abandonó nunca, puesto que incluso en sus últimos poemas se observa ese fondo que Sijé le proporcionó en su etapa de Orihuela. Es evidentemente la pieza más directamente tutelada por Sijé, si así puede decirse, que tanto tuvo que ver en las circunstancias de su creación e incluso en la lectura, única como teatro leído, donde explicó personalmente el alcance de la obra y que incluso fue él quien la comentó y, como dice Sánchez Vidal, no fue el único impulso que de él recibió Miguel, puesto que lo tuvo desde antes de su conclusión a cargo naturalmente de las fuerzas vivas oriolanas. Hay que entender las circunstancias en que se escribe la obra y las influencias que había recibido antes de llegar a Madrid de manera casi definitiva. No hay que olvidar la importancia de Raimundo de los Reyes en la publicación de *Perito en lunas* resaltando en el diario murciano *La Verdad* el valor de aquella obra y la directa relación de la misma con el que llama "fino literato Ramón Sijé, animador de tantas empresas literarias", que fue el que dio lectura ante un grupo muy limitado de escritores y poetas a los dos primeros actos de este auto sacramental, del que era autor –dice- el poeta Miguel Hernández Giner. Es de los pocos textos en que veremos escrito el segundo apellido. Todavía no se había decidido a firmar como "Miguel Hernández" y aquí aparece el Giner casi desconocido. Llega a decir: "Tuvimos ocasión de asistir a dicha lectura, que reunió todos los caracteres de verdadero acontecimiento". Y añade de manera encomiástica, que no profética: "Si a Miguel Hernández no le quedara -en su juventud- mucha obra por delante, podríamos asegurar que ésta es su producción cumbre. Y nos extenderíamos a más sin temor de excesivo elogio". ¡Qué lejos estaba el crítico de avizorar que Miguel Hernández no cumpliría los treinta y dos años!, que ahora, en el otoño de 2010, habría cumplido los cien años, pero que murió en plena juventud con treinta y uno. E incluso insiste: "Y 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 contemporáneo. Mucho esperamos de Miguel Hernández; pero aun así y todo, la lectura fue una revelación; superó a cuanto podía suponerse."

Hasta aquí se llega en el elogio. Lógicamente nadie está obligado a ser profeta. Difícilmente el crítico podría suponer que el fallecimiento se habría de producir tan pronto. Pero el subido elogio que se efectúa de la obra nos lleva a pensar que desde el mismo momento de su composición, incluso antes de su finalización, pues sólo se leyeron dos actos, ya se considera por quienes la conocían como un clásico, que hasta elogian la capacidad de Miguel Hernández para escribir auténtico teatro incluso siguiendo moldes tan absolutamente trillados como los del auto sacramental, al que había dotado de nueva formulación en la línea con lo que siempre se ha conocido como teatro poético, que le haría evolucionar desde el verso más conseguido hasta la prosa de sus últimas obras. En realidad esta etapa que la crítica llama "religiosa" está centrada en los años 1933 y 1934, la misma de *Perito en lunas*, cuando empieza a manifestarse también, tímidamente si queremos, lo que luego se conocería como poesía social, aunque la que se conoce como vertiente religiosa de su obra, de la cual *Quién te ha visto y quién te ve* es ejemplo epónimo, no habría de extinguirse nunca porque, como bien dice el crítico, "la vertiente religiosa de su obra no es tanto un apartado cronológico como un vector modulador de su cosmovisión". De toda su vida –insisto- por mucho que evolucionara después.

Difícilmente se puede explicar con mayor claridad: es un vector que modulará toda la cosmovisión de Miguel Hernández de principio a fin de su creación literaria, porque su iconografía y toda su retórica (incluida *El rayo que no cesa*) se ejerce en función de esta manera de ver el mundo, de una tradición tan rica como la católica, de la cual el libro que comentamos supone una precoz muestra de madurez, que estructura el mundo según él entiende que debe hacerse, partiendo de un orden perfecto, que terminará al final, por influencia de los acontecimientos y acaso a su pesar, plasmándose en composiciones de distinto tipo. Lo que sí queremos hacer notar –escribe- es que no se entendería todo el complejo mundo de las metáforas hernandianas de *El rayo que no cesa*,

separado apenas por dos años, es decir, de 1936, si no leyéramos con la profundidad que se debe *Quién te ha visto y quién te ve*, porque aquí están todos los recursos de Miguel Hernández, aunque de manera incipiente. Habrán de pasar dos años (en medio *El torero más valiente*, de 1935) para llegar a la obra más completa. Estas dos obras no son la prehistoria, como a veces se las ha considerado, son la historia real de una evolución que llegará a ofrecernos el poeta más completo de aquellos años, el que iniciará una nueva generación que termina en los años ochenta. Éste es su verdadero sentido.

Para analizar *El torero más valiente,* segunda prueba de nuestro inicial aserto, hay que partir de manera inexcusable del trabajo de Agustín Sánchez Vidal en el tantas veces citado *Miguel Hernández desamordazado y regresado,* en particular el capítulo quinto, titulado *El torero más valiente (1934),* inserto en las páginas 105-123. La obra la tenemos ahora totalmente restaurada siguiendo el manuscrito que le proporcionó la viuda del poeta, Josefina Manresa. El autor comienza refiriéndose a las circunstancias que siguieron a la composición de esta obra, que Miguel pretendía estrenar a toda costa aprovechando la circunstancia de la muerte trágica del torero Ignacio Sánchez Mejías, amigo de todos los miembros de la Generación del 27. Como dice Sánchez Vidal, sus esfuerzos se centran en el teatro, recabando de nuevo el apoyo del director de *Cruz y raya*, Bergamín, que no pudo o no quiso prestar la acogida que dispensó al conocido auto sacramental con su edición en la revista. Aprovechando un tema de palpitante actualidad (la muerte del diestro Sánchez Mejías) compone Miguel la "tragedia española" titulada *El torero más valiente* e intenta a toda costa que tenga la acogida que merece en Madrid. Va escribiendo una serie de cartas en que pone de manifiesto esa voluntad. La primera se dirige a José Bergamín y su contenido nos habla a las claras del depresivo ánimo del poeta en aquel momento: "Desde ayer tengo la triste categoría de obrero parado, situación desesperada. No he tenido más remedio. No se puede figurar qué de humillaciones, de insultos, de menesteres bajos he sufrido para llegar a pararme… Le escribo otra vez -¡cuántas veces!- para ver si es posible hacer algo para sacarme de la situación en que me hallo. ¿No va a salir de aquí a poco un

nuevo periódico, *El diario de Madrid*? ¿No es usted el promotor? Vea, amigo mío, y perdone si puede darle un poco de quehacer a mi cuerpo, que sólo conoce trabajos y trabajos. Aquí me es imposible hallar nada… Mañana o el otro acabo *El torero más valiente.* ¿Cuándo tendré el libro aquí?". Vemos cómo ya quiere verlo impreso y aún no lo ha concluido. Existen otras cartas a las que hace referencia Sánchez Vidal de menos interés. Por ellas queda claro que pretende también a toda costa llevarla a la escena, si puede ser de la mano nada menos que de Margarita Xirgu, la mejor actriz del momento, reclamando para ello la atención del mismo Lorca y de Rivas Cherif. Incluso parece que la entonces tan conocida Niní Montián, directora del *Teatro Eslava*, se interesará por su estreno. Pero lo cierto es que en esta ocasión ni siquiera tuvo la suerte ni la satisfacción de verla publicada. Hasta Bergamín, a quien iba dedicada, la desestimó. Las circunstancias no eran las mejores ni para su publicación ni para su estreno.

La obra, como es sabido, está inspirada en la muerte de Ignacio Sánchez Mejías y trata de la más o menos supuesta rivalidad del torero Flores con su cuñado, también torero, José. Se redactó en un tiempo récord, apenas en tres meses: agosto, septiembre y octubre de 1934. Como dice Sánchez Vidal, la campaña para que esta tragedia se estrenara fue insistente hasta el extremo, pero resultó infructuosa a pesar de las repetidas llamadas a sus amigos, en particular a Lorca, ya directamente o por medio de Neruda y Luis Felipe Vivanco. A este último le escribe una carta que no tiene desperdicio: "Por qué no ves a nuestro gran poeta Neruda y le dices que espero desesperado noticias suyas? Y al mismo tiempo, ¿por qué no ves a Federico García Lorca y le dices que cuándo piensa escribirme diciéndome si Cipriano Rivas y la Xirgu han leído mi *Torero* y qué piensan hacer del pobre abandonado mío, y si ha intercedido, interesado mucho él por su estreno? ¿Por qué no lo haces y me escribes en seguida?".

En efecto, era difícil que Lorca prestara atención a la obra en aquellos momentos, pues andaba enfrascado en el montaje de su *Yerma* para el Teatro Español, donde en efecto fue estrenada. Pero Miguel insiste reclamando la atención, lo que le hace escribir de forma aún más perentoria a Lorca: "Quiero

que me digas, Federico amigo, algo: ¿No se estrenará *El torero más valiente?* Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice esa tragedia para aliviar la mía." Está claro que él quedó profundamente decepcionado aunque, como es habitual en Miguel, no pierde la esperanza todavía de estrenarla. En otra carta desde Madrid a su mujer le dice: "He visto al autor de *Yerma,* mi amigo, y dice que se estrenará por encima de todo. Me ha regalado entradas para ver su obra cuando quiera. Yo le estoy muy agradecido". Esta expresión sería razonable en un hombre que no hubiera visto fracasar diferentes intentos de estrenarla. Pero él se sobrepone a todo e insiste a sus amigos que hagan la gestión para representarla a todo trance. El resultado fue, sin embargo, otra vez absolutamente negativo. Tampoco llegó a publicarse en aquella fecha, lo cual demuestra el nulo caso que le hicieron sus amigos madrileños en los que tanto confía, entre ellos el mismo Lorca.

A partir de 1986 en que disponemos del texto completo ya se puede estudiar con solvencia y suficiente capacidad de crítica. El interés de esta edición ha sido tanto, que Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco se han visto obligados a escribir un trabajo de recompleción y ratificación acerca del sentido de la obra.

Decía Sánchez Vidal a la altura de 1992 que *El torero más valiente* seguía siendo una obra poco conocida por no haberse publicado hasta 1986, lo que la había dejado fuera de los principales estudios sobre el teatro hernandiano[6]. Como decimos, Miguel Hernández no logró publicar su obra y mucho menos estrenarla. Lo único que apareció editado fueron un par de escenas en el número 34 de *El gallo crisis,* correspondiente al mes de octubre de 1934. El resto, como es de sobra sabido, permaneció en poder de Josefina Manresa, que no lo puso a disposición de nadie, ni siquiera de un investigador de la solvencia de Francisco Javier Díez de Revenga, sino que, por razones que se nos escapan, sólo permitió, pasado mucho tiempo, que lo consultara y lo editará Agustín Sánchez Vidal, el cual dice al respecto: "Josefina Manresa puso a mi disposición la mayor parte de los manuscritos y logre reconstruirlo a partir de unos

[6] Sánchez Vidal (1986).

materiales que ofrecían extraordinarias dificultades. Los borradores hernandianos, escritos a lápiz y con una apretada y minúscula caligrafía, que apura los márgenes de las cuartillas, resultan a menudo tan ilegibles que su propio autor le confiesa a Bergamín en una carta de junio de 1934 a propósito de su auto sacramental: "Me dará, amigo Bergamín, copia de los dos primeros actos para hacer alguna más. Sólo me queda el original aquí y en una letra tan enrevesada y microscópica que a mí mismo me cuesta trabajo aclarar". Si esto sucedía con la obra inicial, escrita con todo mimo, que no la entendía ni su propio autor y pide ayuda, qué no sucedería con *El torero más valiente*. De ella dice Josefina Manresa en sus memorias, texto recogido por Sánchez Vidal: "La obra *El torero más valiente,* después de sacar la copia, no le gustó y la rompió con tanto empeño que tenía él de que la estrenaran. El original lo olvidó en el armario. Es de suponer que un original con tantísimas dificultades para leerlo, con la letra tan junta y tan pequeña a lápiz, para él era lo mismo que si lo hubiera roto". Con estos antecedentes podamos calibrar las dificultades de reconstruir un texto de estas características y hemos de agradecer a Sánchez Vidal que así lo hiciera y con tal rigor, aunque se pueda legítimamente dudar de la exactitud de su versión.

El torero más valiente, como digo, trata un asunto bastante repetido en la literatura española: el de la rivalidad de dos toreros, en este caso llamados José y Flores, que curiosamente están enamorados cada uno de la hermana del otro: José de Soledad y Flores de Pastora. Otro personaje importante es Gabriela, la madre de José, el torero más valiente, y un mozo de estoques, que tiene la función de gracioso como en todas las obras de nuestra tradición. Se moteja Pinturas. La rivalidad de ambos protagonistas se traslada al ruedo y tiene numerosas repercusiones. Ambos diestros evitan coincidir en los carteles. Pero en una ocasión, por tratarse de una corrida benéfica, aparecen frente a frente, cuando Flores está ya casado con Pastora y José es todavía novio de Soledad. Aquella corrida tendrá una trascendencia excepcional en el desarrollo de la obra, porque se produce la muerte casi accidental de Flores, a consecuencia de un botellazo que le propinaron desde las gradas y que le impidió reaccionar

ante el toro. Evidentemente su muerte llena de tristeza a toda la familia, comenzando por la viuda, Pastora, y la hermana, Soledad, que reprochan a José haber dejado morir a Flores en el ruedo, porque –dicen- no actuó con la debida diligencia. Hasta tres veces se repite esa acusación directa a José que, según creen y dicen casi todos, ha dejado morir a su cuñado en el ruedo por envidia: las niñas en sus canciones, el ciego en sus romances, y hasta los vecinos lo acusan en sus murmuraciones. José piensa en retirarse. Pero, como de una tragedia se trata, muere antes de que esto suceda. Un toro le propina la mortal cogida y fallece en el ruedo.

Éste es el argumento, brevemente resumido. Pero la obra tiene una continuación al menos llamativa. Es como un añadido difícilmente asimilable al argumento. La escena se desarrollará en la tertulia de Pombo y aparecen como personajes Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín y otros contertulios, que comentan el caso. Y algo más: en una barraca de feria se expone en cera esta historia de la cogida y muerte de José. Cuando las tres mujeres (Gabriela, Pastora y Soledad) entran de la barraca se abalanzan sobre la figura de cera y la deforman con sus besos y abrazos de dolor. Ramón Gómez de la Serna se hará cargo de los desperfectos y pagará la estatua al feriante. Mientras en el escenario se produce un efecto especial, pues los actores se identifican y mezclan con el público llevando en procesión por todo el teatro la efigie del torero más valiente. Es una cuidada mezcla, que Miguel Hernández realizó muy conscientemente, para que el público participara en este desarrollo muy peculiar de un nuevo teatro en el teatro, con forma algo diferente de lo que se había estrenado hasta entonces.

Se ha dicho que en esta obra más que en las otras predomina lo poético sobre lo dramático. Desde Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco hasta Sánchez Vidal -o los últimos trabajos publicados ya con motivo del centenario- han hecho hincapié en la poco convincente estructura dramática de la obra, los múltiples defectos que desde este prisma se le pueden achacar. Así, el apresurado enamoramiento de José con Soledad, la rápida aquiescencia de Pastora a los requerimientos de Flores, o el hecho de anticipar la acción

principal mediante la relación puesta en boca de algún personaje con carácter previo. Así, la muerte de José, que ya se cantaba en los romances de ciego. En cambio, todos los críticos han puesto de manifiesto esos logrados remansos líricos que los creen del mejor Miguel Hernández, que escribe ahora más libremente, sin la presión del argumento, esa enunciación arquetípica de los motivos, comparable al coro de la tragedia griega, a diferencia de esos otros poemas añadidos, encadenados de mala manera, como las octavas gongorinas compuestas previamente y introducidas en otra obra (el auto sacramental) con posterioridad. Asimismo, se ha hablado de ese esquema de enfrentamiento entre hombres, del protagonismo de las mujeres (madre y hermana), del desenlace fatal, que se ve venir, o de la figura tan repetida del gracioso o figurón de sainete, que pone el contrapunto. Un personaje (Pinturas) que es el típico aragonés en ejercicio.

En cambio, hay un aspecto que todos los críticos han destacado y con el que debemos estar absolutamente de acuerdo, que es la importancia de la vinculación de esta obra con el resto de la creación literaria hernandiana. Así lo resalta Sánchez Vidal, que en el libro referido constata: "Otro aspecto no menos importante en *El torero más valiente* es su función catalizadora de buena parte de las tendencias de transición que se entrecruzan en la matriz poética hernandiana en su época de mayor flujo y hervor. En otras palabras, junto al segundo *Silbo vulnerado,* su tragedia española es el banco de pruebas en cuyo ejercicio Miguel muda la pluma tras salir de la etapa hermética de *Perito en lunas* y de la religiosa del primer *Silbo* o el auto sacramental, antes de entrar en la primera madurez de *El rayo que no cesa* y *El labrador de más aire*. Y, lo que es más relevante y concede al *Torero* un valor a menudo excepcional: muchos rasgos posteriores están aquí en ciernes, y puede detectarse su proceso de consolidación, que aporta, por cierto, bastantes sorpresas". No cabe sino estar absolutamente de acuerdo con esta valoración. Es más, nuestra impresión, la que venimos a defender en nuestro trabajo, es que sin *El torero más valiente* no se entiende *El rayo que lo cesa* y menos aún *El labrador de más aire*. Dicho claramente: las metáforas más originales, las nuevas formas expresivas, el nuevo sesgo que

toma la obra toda de Miguel Hernández se iniciará en *El torero más valiente* sin la menor duda. No habría posibilidad de llegar a la universal creación hernandiana (*El rayo que no cesa*) si no entendemos antes en toda su profundidad la evolución que representa *El torero más valiente*.

Esta tragedia española contiene unas formas y adquiere una personalidad que marca decisivamente al autor y que será el hilo conductor de toda su obra posterior, cifrado incluso en el prólogo y la muerte, expresadas como alegoría de la condición humana en su revestimiento hispánico más clásico. Dice a este respecto Sánchez Vidal: "En cuanto a la textura de las metáforas, *El torero más valiente* constituye un continuo respecto a la poesía taurina de Hernández, como 'La elegía media del toro' o la 'CORRIDA-real'. Sin embargo, toda esa doctrina y técnica metafórica necesitaba un pretexto que la dotara de actualidad, y ese detonante fue la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías el 11 de agosto de 1934". Es probable que así fuera. Seguramente que esos vínculos taurinos bullían en la mente de Miguel Hernández, pero no se hubieran expresado con la claridad con que sucedió de no ser por ese acontecimiento trágico que conmovió a todos los miembros de la generación del 27 sin excepción. No hará falta referirse al *Llanto* de Lorca o a las conocidas creaciones de Gerardo Diego o Alberti. Está claro que la muerte del torero amigo removió hasta el fondo la sensibilidad personal de todos los poetas. Lo que ya no es tan sabido -y por eso lo resaltamos especialmente- es que el primero que compuso algo respecto a su muerte fue Miguel Hernández, con una sorprendente rapidez. Primeramente Miguel le compone una elegía tres meses antes de que Lorca concluyera su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

Lo que es menos sabido aún es que el poeta la envió al diario *ABC* acompañada de una carta y que la respuesta del periódico, que lleva fecha de 21 de agosto de aquel año, negaba sus páginas al espontáneo poeta. Miguel Hernández necesitaba demostrar su valía como creador, quería salir de Orihuela a todo trance, porque allí -de ello era absolutamente consciente- no tenía ningún porvenir. Pero la suerte le seguía siendo esquiva. Nos habla Sánchez Vidal de ese poema tan poco conocido. Se titulaba *Citación fatal* y

contiene ya en embrión la base de *El torero más valiente,* prescindiendo de la anécdota, para elevar todos los componentes de esa cita final a la categoría de símbolo de la vida humana, dándole, como dice el crítico, una dimensión teológica –incluso simbólica, apostillamos-, muy en la línea de Bergamín. No debe perderse de vista -y en ello estamos absolutamente de acuerdo- que éste dedicó a Sánchez Mejías la reimpresión de su obra *La estatua de Don Tancredo,* por lo mucho que gustaba este ensayo al torero, evocando en *La música callada del toreo* la cogida del amigo de todos en la plaza de Manzanares bajo el epígrafe 'muerte perezosa y larga', que refleja aquella agonía casi interminable de dos días en un agosto sofocante, hasta que por fin muere el diestro. La crítica ha ido señalando los diferentes simbolismos del texto, relacionándolo con la obra del poeta y con la de sus otros amigos que tanto le influyeron. En particular la relaciona con la citada *La estatua de Don Tancredo* y con la de Ramón Gómez de la Serna *El torero Caracho*. A ambas influencias se ha dedicado ya suficiente atención y por ello no vamos a insistir.

Es más que conocida –ya lo hemos constatado- la vinculación personal, afectiva y humana de Miguel Hernández con Bergamín, al cual dedica incluso *El torero más valiente*. Es más, cabe decir sin temor a error que esta obra se basa en las ideas de Bergamín, bastante mayor que Miguel, especie de maestro en la distancia, admirado siempre, en el que confió Miguel sin ningún temor. Bergamín, como es de sobra es sabido, fue un aficionado a los toros de primer nivel e incluso algo más: fue un teórico del toreo que ahora, desde la perspectiva de 2010, nos parece raramente premonitorio de lo que de nacional autentico y humano tiene la fiesta antes llamada nacional. Incluso llegó a relacionar el toreo con la teología. Hay un fragmento suyo, que recoge Sánchez Vidal, que no nos resistimos a reproducir. Dice así: "El traje del torero se enciende de luces inmortales para iluminar sobrenaturalmente lo más natural: la muerte y la vida, simplemente, heroicamente, verificadas como un puro juego imaginativo real… Un hombre solo, pero no vacío, sino lleno de su vacío, pleno de soledad; solo ante el toro, ante la muerte; solo, por eso, por todo eso, plenamente solo ante Dios". Y concluye: "El arte del toreo, como dice la copla,

vino del cielo: por casualidad, graciosamente, por voluntad divina… Una consecuencia sobrenatural para el pueblo, porque viene del cielo de la Teología".

Hasta aquí se llega en esta especie de oración casi divina de la tauromaquia. ¿Qué diría el bueno de Bergamín si asistiera a las actuales campañas desatadas, nunca mejor dicho, a la altura de 2010? De lo que no cabe la menor duda es de la perfecta asimilación por parte de Miguel Hernández de estas ideas y del reconocimiento que realiza públicamente de su deuda con *La estatua de Don Tancredo,* con el protagonista, José, que también era albañil, con el cual cabe relacionar algunos de los lamentos, como por ejemplo el que sigue: "El torero mejor, de más valía… es el que tiene miedo y va a la fiera, al peligro mortal que le amenaza, temiendo por dedentro y por defuera, llenando de valor toda la plaza." Esta paradoja, que aparece en *El torero más valiente*, es absolutamente de Bergamín. De ello no cabe la menor duda.

Otro fragmento que nos ha llamado particularmente la atención es el referido al ceñimiento del torero con el toro en el momento culminante de la faena: "Miradlo, qué ceñida a la del toro pone su existencia como eje de la muerte, Dios alrededor, circunferencia. Miradlo: cómo pisa recio, fuerte, los dominios fatales, los terrenos de la muerte, de mármol elegante, para salir, los cuernos de aire llenos y la vida con vida a cada instante". Ese juego de vida cumplida y con vida es absolutamente conceptista. Es como el "Es Dios la original circunferencia… de todas las esféricas figuras", que nos recuerda a los poetas preconceptistas del XVII, como Alonso de Bonilla, que también identificaba a Dios con la circunferencia en el soneto tantas veces citado que comienza: "Es Dios la original circunferencia de todas las esféricas figuras, pues cercos, orbes, círculos y alturas en el centro se incluyen de su esencia". Identificación conceptual precisa del torero en el circular. No queremos decir, obviamente, que Miguel Hernández haya tomado la imagen de Bonilla, pero sí que este texto es plenamente conceptista o conceptuoso al menos, como gozaban de decir entonces y que está en la línea de los poetas del XVII. Recordemos también el carácter conceptuoso que se ha atribuido a la literatura

de Bergamín, que nos conduce al mismo lugar, y recordemos, como tantas veces se ha dicho, que sus metáforas adquieren una intención trascendente y de juego al propio tiempo, valga la paradoja, como sucede en la *Gran Enciclopedia Taurina*, el Cossío, en la que también trabajó Miguel Hernández. Muchas veces se he dicho que en esta enciclopedia hay reminiscencias de obras del XVII, de obras clásicas, como *Los toros del alma*, de Felipe Godínez, o el *Introito a los siete pecados capitales*, de Diego Sánchez de Badajoz, donde aparece un Cristo torero, matador valiente, con los apóstoles como cuadrilleros, para lidiar a los siete toros, que son los siete pecados capitales. Es lo mismo que sucede en la *Oda al Santísimo Sacramento del altar,* de Lorca. Es decir, se trata de esa imbricación conceptuosa teologal, si así puede decirse, que observamos en *El torero más valiente* y que ha sido puesta de manifiesto por numerosos críticos. De lo que no cabe la menor duda es de que esa vinculación se produce por medio de José Bergamín, al que hay que atribuir tanto ascendiente sobre Miguel Hernández.

El otro gran autor con el que se vincula es Ramón Gómez de la Serna. No descubrimos nada al decir que Ramón está presente en la obra completa de Hernández. Así lo constata Sánchez Vidal: "De él deducirá Miguel no sólo la versatilidad de la greguería como instrumento de exploración y captura de la realidad, sino también profundos estremecimientos que perdurarán, explicándolo en muchas ocasiones, en el registro taurino de *El rayo que lo cesa*. El poeta sentía por el caudillo literario del Pombo -a cuya tertulia seguramente asistió- una gran admiración que, según Alda Tesán, era recíproca". Se ha llegado a hablar incluso del entusiasmo de Gómez de la Serna por Miguel. No creemos que llegara a tanto. Pero subyace siempre -y en particular en *El torero más valiente*- algo de la greguería, algo del conceptismo de siempre, que en Miguel es algo más que evidente. Así lo constata Sánchez Vidal cuando dice: "*El torero más valiente* permite descubrir lo hondo que caló Ramón en su escritura, hasta el punto de obligar a reconsiderar seriamente este punto y plantearse de forma apremiante la necesidad de un estudio monográfico sobre el caso. Tras la lectura de *El torero* hemos de admitir que muchos de esos breves apuntes de los que están plagados los borradores hernandianos no son otra cosa

que greguerías, como bien se ve leyendo *La tragedia de Calisto*. Aunque hayan sido editados arbitrariamente en alguna ocasión como aforismos, son la materia prima a partir de la cual compone Miguel toda su obra. Por ello puede afirmarse que su matriz poética -casi siempre de sesgo conceptista- se actualiza sin abandonarla gracias a la técnica greguerística, una influencia superior a la de Góngora incluso en la etapa de *Perito en lunas*". Hasta aquí se llega a decir. Se habla de la influencias de la greguería y del pensamiento de Gómez de la Serna en toda la literatura de Miguel Hernández. Evidentemente la obra sobre la que más influye es *El torero más valiente*, que es obra en la órbita de Ramón. Se llega a afirmar que hablar de su torero, *El torero Caracho,* no es más que recordar la fuente primigenia de Miguel, cuyo texto resulta ser una adaptación al caso de Sánchez Mejías de la obra de Ramón. Se llega a decir que la atención con que Miguel leyó la novela de Ramón y estudió sus imágenes salta a la vista al detenerse en una serie de ejemplos que el poeta oriolano reiteró en muchos de sus poemas y utilizó en *El torero*. Sánchez Vidal pone ejemplos concretos con los que en no cabe sino estar de acuerdo. Así, la consideración de la plaza como un "Saturno de sol y piedra", "Elegía media del toro" o "terreno aerolito".

Casi otro tanto sucede cuando considera a los cuernos del toro y a las varas como cirios, designación que aparece en *El torero Caracho* y que él aprovechará en *El torero más valiente:* "Se le marchitaban/ al toro los cuernos/ dentro de los patios/ y de los chiqueros/ como si estuviesen/ formados de sebo". O bien cuando identifica a las banderillas como "largas cambiadas de cirios morenos que quemaban en las manos de los banderilleros". Puede decirse que esta influencia lírica va bastante más allá, porque muchos de los elementos del entorno son también de cera. Recuérdese el acto final. Y todavía algo más: ese cierto aire místico que se atribuye al protagonista proviene de Ramón Gómez la Serna, al que él admiraba como tal vez a ningún otro escritor, hasta el punto de que José anunció su retirada en lo que llama Sánchez Vidal "la sagrada cripta ramoniana"; es decir, la tertulia de Pombo. En cierta ocasión pide al escultor de Víctor González Gil que salude a Ramón en su nombre y le diga que es el hombre más generoso y más poeta de España: "Pregúntale –concluye-

de dónde ha sacado esa inagotable vena de humorismo y entusiasmo". Hasta ahí llega a su admiración.

Hay, evidentemente, otros muchos puntos de referencia y de contacto entre las dos obras, como la comparación del traje de luces con las escamas de los reptiles o el trágico simbolismo de los caballos, ciegos por el lado por el que pueden morir, etc., etcétera. Pero si algo hay que los relaciona en forma y fondo es el tema del toro en sus reminiscencias clásicas y modernas. Hay también en *El torero más valiente* recuerdos de Juan Ramón Jiménez, como ese afán de formar nuevas palabras mediante la unión de las ya existentes: "reciennacido", "reciencasada", o el eco de las "altas barandas" de Lorca, o restos de un conceptismo, tan propios de Miguel Hernández, que se siente deudor y aprendiz de los clásicos. Son los cultismos de quien aún siente los complejos del autodidacta y quiere mostrar el buen aprendizaje de la retórica gongorina, que todos tenían por fuerza de mítica inspiración. Recordemos el famosísimo verso "En campos de zafiro pace estrellas", tal como constata Sánchez Vidal, que aparece levemente marcado en la siguiente estrofa: "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". Y aún más: el recuerdo del *Polifemo* gongorino en ese conocidísimo y más que citado "formidable bostezo de la tierra", que Miguel Hernández modificará a su manera: "Sus bocas de piedra/ abrían los ruedos/ con las redondeces/ de un largo bostezo". Esas bocas y ese bostezo son evidente e intencionadamente gongorinos.

Pero si hay un aspecto en el que debemos estar de acuerdo con Sánchez Vidal es la consideración de *El torero* como la pieza esencial para entender el profundísimo cambio que va desde *Perito en lunas* a *El rayo que no cesa* o, como dice el crítico, "desde una voz prestada hasta un acento propio". "Sabíamos bastante –prosigue- de ese proceso a través de los conjuntos en cuyo seno se elaboran las iconografías parciales que confluyen en *El rayo,* es decir, *El silbo vulnerado* e *Imagen de tu huella.* Pero con *El torero más valiente* nuestra perspectiva se enriquece considerablemente, ya que su extensión casi equivale a todo ese

conjunto de tanteos". Evidentemente es la propia palabra "rayo" la que se repite insistentemente en *El torero más valiente*: rayo es el amor, rayo es el amor sin trueno, rayo por doquier, elemento léxico que incluso alcanza al título, como no puede ser de otra manera. Si no fuera por *El torero más valiente* difícilmente entenderíamos *El rayo que no cesa*, en cuyo proceso de elaboración –dice- conviven residuos del *Silbo* (pájaros, píos, vuelos, etc.), el entorno metafórico del lazo petrarquista, la poética del aire de San Juan de la Cruz, con las querencias mucho más terrenas del toro y el luto existencial del amor como herida; es decir: ese conjunto de elementos conformarán la creación única del gran poeta de todos los tiempos que se plasma en *El rayo que no cesa*.

Evidentemente quedan aspectos de *La vida es sueño,* como la vida es ruedo, de su auto sacramental antes analizado; pero la significación de *El torero más valiente* va más allá, porque, como hemos repetido insistentemente, constituye el estandarte de luz que conduce de manera inexorable a la creación genial. Dice Sánchez Vidal que el cambio del toro como estribación teológica o metafísica a su condición de estandarte amoroso, en la línea quevedesca, por ejemplo, se efectuará en el transcurso de *El torero más valiente,* al entrar en paralelismo con el mundo pastoril, siempre subyacente en Hernández por su condición de cabrero durante algún tiempo y acusada a lo largo de toda su obra. Por supuesto que es más que evidente ese trasfondo pastoril -y al propio tiempo pastoral- que se manifestará de manera tal vez más clara en *Los hijos de la piedra.* Ambas obras (*El torero más valiente* y *Los hijos de la piedra)* dejan abierto el camino a Miguel Hernández para su gran creación dramática, la única en cuyo valor se ponen de acuerdo todos los críticos, que es *El labrador de más aire* y, por supuesto, para *El rayo,* que concluye como desembocadura natural en *Viento del pueblo*, donde adquiere para el crítico toda su importancia y relieve

No obstante todo lo antedicho, importa justificar que la idea que preside nuestra aportación sobre *El torero más valiente* es resaltar la vocación poética de Miguel Hernández, pues nos hace entender mejor su poesía que su teatro. Quienes mejor observaron este carácter predominantemente poético de *El torero más valiente* fueron Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco en un

espléndido aunque breve estudio publicado en *Campus*, número 13, de Febrero de 1987, trabajo escrito como respuesta a la entonces reciente edición de la obra completa. Porque, en efecto, como dicen los autores, "la obra dramática de Miguel Hernández se distingue, entre otras características peculiares, por su manifiesta vocación poética constante, rasgo que el poeta oriolano intentó reducir en su búsqueda de un teatro 'moderno', truncada al final de la guerra civil, dando al traste con los ilusionados proyectos del joven dramaturgo". Ambos autores se quejan de no haber podido manejar el manuscrito original de la obra, que les vedó la viuda del poeta Josefina Manresa, y ahora se explican en parte las razones que tuvo ésta para no mostrar a nadie ese manuscrito tan deseado por todos los investigadores. Y era simplemente el estado en que se conservaba, la dificultad objetiva de restaurarlo, cosa a la que ya hemos aludido. No obstante, la lectura de la obra completa, tal como la público Sánchez Vidal, lleva a Díez de Revenga y Mariano de Paco a la confirmación de lo que pensaban desde el principio en su obra clásica: que el teatro de Miguel Hernández podría ser endeble desde el punto de vista dramático, pero enormemente rico desde el punto de vista poético, cosa que se advierte –dicen- en el manejo de un abundante y expresivo lenguaje lírico, forjado en una tradición clásica, aunque actualizado con gestos y tonos muy personales, en la belleza de algunos parlamentos, desarrollados con autenticidad y cierto sentimentalismo y, sobre todo, en la presencia de muchas canciones de tipo tradicional en el interior de su obra.

Efectivamente, esas cancioncillas adquieren el tono propio de los grandes autores dramáticos españoles, desde Lope de Vega a Lorca, pasando por los Machado o por el mismo Valle-Inclán. Son esas canciones de tipo tradicional en las que, como tantas veces se ha dicho, Miguel Hernández es un auténtico maestro, que se manifiesta que la fiesta de la boda, que no alcanzaría la fuerza que descubrimos en ella si no estuviera densamente esmaltada de esas cancioncillas lozanas, gráciles y plenas de juventud; como dicen los autores, dignas del mejor Lope de vega y encuadradas en la tradición por él iniciada. Son esos textos que forman los cantos, bailes, ironías malintencionadas, motivos

clásicos como el de la bella malmaridada, incluso con expresiones mucho más personales, que confieren al texto verdadera autenticidad. Así se manifiesta en la escena primera del acto tercero, llena de frustrada sensualidad, con una naturaleza sin germinar y un riquísimo simbolismo de la tierra, que expresa una vitalidad tan propia como esa flor sin el agua, que muere de sequía, como la casada sin su amor.

Llama a los críticos también la atención esa imbricación político-social, tan curiosa, como puede observarse en un fragmento que todos citan: "Fui al quite valiente y sereno,/ pero el toro estaba/ cebado en su cuerpo/ y ya no se iba/ comunista obrero/ al partido rojo/ que de manifiesto/ le puse mil veces/ delante del belfo. No es precisamente un hallazgo poético de primer nivel, pero vale como ejemplo de hasta dónde llega a la altura de 1934 el compromiso personal que iba a hacerse tan definitivo y ciego en el Miguel Hernández de los años posteriores. Los elogios que merece a los críticos el aspecto poético de su dramaturgia contrastan con los "defectos de construcción" y otros "ciertos reparos" que ponen a la composición dramática de *El torero más valiente*; por ejemplo, la abundancia de narraciones de sucesos que tuvieron o tienen lugar fuera de la vista del espectador. A veces se informa de ellos a modo de ticoscopia clásica; así las escenas iniciales, en que Gabriela habla de la primera corrida de José, o cuando Pinturas trata de su éxito en el ruedo; o la del mismo José que refiere la triunfal salida de la plaza y su enamoramiento de Soledad sin dramatizarlo en escena, cosa, por otra parte, nada difícil para el autor. Hay otros muchos defectos desde el prisma estrictamente dramático, pero todo lleva a la conclusión de que probablemente Miguel Hernández habría evolucionado a mejor en el aspecto dramático de haberse cumplido su deseo de dedicarse íntegramente al teatro, tal como manifestó desde Rusia a su mujer.

Con esta obra Miguel Hernández se inserta por derecho propio entre los grandes autores del teatro poético del primer tercio del siglo XX. No sabemos hacia dónde hubiera evolucionado ni si habría adquirido la calidad que Lorca llegó a tener en sus dramas finales. Pero lo que creemos obvio desde nuestra experiencia de editores de este teatro es que debe ser situado a la altura de los

grandes creadores del mismo, como Valle-Inclán, los Machado, Lorca y, en menor medida, Eduardo Marquina, sobre quien todavía echamos en falta el estudio definitivo que contribuya a su decidida y urgente revalorización. La opinión que merece a Díez de Revenga y Mariano de Paco *El torero más valiente* queda resumida en estas frases: "Se nos ofrece como una obra de interés que presenta, además de poemas muy valiosos y conseguidos y de algún aspecto dramáticamente peculiar, la posibilidad de conocer mejor a Miguel Hernández y acercarnos más a su mundo teatral, frustrado por las circunstancias" (1987: 4). Está claro lo que todos parecemos defender desde el primer momento: que *El torero más valiente*, junto con *Los hijos de la piedra*, deja abierto el camino para los mejores registros teatrales del autor, constituidos por *El labrador de más aire,* ésta sin duda obra indiscutida por toda la crítica. "Es en ese contexto –concluye Sánchez Vidal-- donde adquiere su importancia y relieve la obra que aquí puede apreciarse en toda su envergadura por primera vez". Con toda probabilidad la significación de *El torero más valiente* debe cifrarse justamente en lo que decimos: obra que marca una evolución del teatro y de la lírica de Miguel Hernández, de singulares valores poéticos y menos dramáticos, acaso criticable por determinados aspectos, pero que evidentemente es básica en el que hemos llamado 'teatro de autor', que nos conduce inexorablemente a obras de mayor enjundia y a textos poéticos de primer nivel.

BIBLIOGRAFÍA

Balcells, José María (2010): "Miguel Hernández: la forja de un aficionado taurino", *Canelobre,* 56 (*Miguel Hernández, cien años*), 20-229.

Cuevas, Cristóbal (1968): *La prosa métrica. Fray Bernardino de Laredo*, Universidad de Granada.

Díez de Revenga Francisco Javier, y Paco, Mariano de (febrero de 1987): "Miguel Hernández y *El torero más valiente*: vocación poética de una tragedia española", *Campus,* 13.

Díez de Revenga, Francisco Javier, y Paco, Mariano de (1981): *El teatro de Miguel Hernández* , Murcia, Universidad.

Díez de Revenga, Francisco Javier, y Paco, Mariano de (eds.) (1992), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad.

Espinosa Cecilia (2007): "*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* la ópera prima teatral de Miguel Hernández", *El eco hernandiano*, 12 <http://www.elecohernandiano.com/numero%2012/principal1.htm (consultado en abril de 2010).

Fernández Palmeral, Ramón (2005): *El toro en la obra de Miguel Hernández,* en especial el apartado "El toro en el teatro de Miguel", en *Revistaperito.com.* (consultado en abril de 2010)

Fernández Vázquez, José María (1993): "El teatro poético de Miguel Hernández: *El teatro más valiente",* Alicante, Elche, Orihuela*, Comisión Homenaje Cincuenta años*, vol. II, 743-748.

Guerrero Cabrera, Manuel (2007): "*El torero más valiente* de Miguel Hernández: las influencias de Ramón y de Valle Inclán", *Isagogé*, 4.

Innocenti, Renata (1973): "Il teatro de Miguel Hernández", en *Lavori Ispanistici*, III, Mesina- Firenze, 1973, 141-210.

Puente, Graciela Susana (2006): *Miguel Hernández: poética taurina*, Buenos Aires, Botella al mar.

Riquelme, Jesucristo (1990a): *El auto sacramental de Miguel Hernández*, Alicante.

Riquelme, Jesucristo (1990b): *El teatro de Miguel Hernández*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Riquelme, Jesucristo (1989): "Obra inédita de Miguel Hernández. Últimas aplicaciones, nuevas consideraciones", *Cuadernos hispanoamericanos*, 487.

Rovira, José Carlos, y Alemany, Carmen (eds.) (1990): *Miguel Hernández. Antología poética. El labrador de más aire*, Madrid, Taurus.

Sánchez Vidal, Agustín (1986): *Miguel Hernández: El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas,* Madrid, Alianza.

Sánchez Vidal, Agustín (1992): *Miguel Hernández desamordazado y regresado*, Barcelona, Editorial Planeta.

Sánchez Vidal, Agustín, Rovira, José Carlos, y Alemany, Carmen (eds.) (1992): *Miguel Hernández. Obra Completa*, Madrid, Espasa Calpe.

Villán, Javier (2010): "Miguel Hernández y los toros", en Díez de Revenga, Francisco Javier, y Paco, Mariano de: *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández,* Fundación Cajamurcia, Murcia.