

## Nuevas notas sobre Lope de Vega como fuente dramática de «Los hijos de la piedra» de Miguel Hernández

POR

JESUCRISTO RIQUELME

*A José Vicente Van Gohe, pintor*

### SUMMARY

*All the social proliferation of the Spanish theatre at the end of the XIXth century and at the beginning of the XXth has its starting point in the Golden Century theatre. A prolific penchant for honour dramas, in which the dignification of common people is shown for the first time, already exists in the XVIIth century; that dignification is made clear by polishing the peasants' rudeness, humoristic simplicities and vulgarities, and endowing them with emotions and feelings enough to consider and overestimate affairs of honour, soon converted into dramatic topics. Later rural and social dramas change the concept of selfesteem on the part of the peasants of the classical comedy into country or working class idealisms; men and women who are models of perfection suffer and get blinded by anger because of the misbehaviour of the rich.*

*In this short article the undeniable concomitances from the point of view of the argument, of the theatre technique and even verbal details between «Fuenteovejuna» and «Los hijos de la piedra» ('The sons of the stone') are underlined. Besides, new sources from Lope de Vega are added, which include a scene where a nobleman, in a remote town, lecherously tries to overcome, without success, a country woman's resistance. «Los hidalgos de la aldea» ('The nobles of the village'), «El tirano castigado» ('The punished tyrant') and, especially, «Ya anda la de Mazagatos» ('There she goes again!') are three examples of just as many approaches.*

Toda la proliferación social del teatro español de fines del XIX y comienzos del XX posee su punto de partida en el teatro del Siglo de Oro. Ya en el siglo XVII existe una prolija inclinación hacia los dramas de honor en los que se manifiesta por primera vez la dignificación del pueblo; dignificación que se

ilustra limando asperezas, simplicidades humorísticas y bajezas en los aldeanos, y dotándolos de emociones y sentimientos capaces de estimar y sobrevalorar los casos de honra, pronto convertidos en tópicos dramáticos<sup>1</sup>. Los dramas rurales y sociales posteriores vierten la estima de la opinión por parte de los villanos de la comedia clásica en idealismos campesinos u obreros, dechados de perfecciones que sufren y se ciegan por las irregularidades de los poderosos.

Amén de las obras lopescas y calderonianas, hemos de citar, al menos, dentro de la tendencia dignificadora del pueblo llano, también a Rojas Zorrilla (*Del rey abajo, ninguno*) y a Vélez de Guevara (*La luna de la sierra*).

M. Hernández recoge las influencias señaladas y se integra a la tradición teatral de los dramas rurales y sociales sobre la base argumental de obras del Fénix madrileño. Tanto *Los hijos de la piedra* como *El labrador de más aire* constituyen un homenaje (institucionalmente celebrado en 1935) a Lope de Vega. (Eduardo Marquina escribe este año *La Dorotea*, inspirada sobre la obra de Lope, exaltando la vida del dramaturgo). Nos ceñimos en este apartado a la primera obra citada de M. Hernández.

Continuamente se ha resaltado la influencia de Lope en *Los hijos de la piedra*: fundamentalmente *Fuenteovejuna*<sup>2</sup> y con menor insistencia *Peribánñez*<sup>3</sup>. Al contrario de lo que afirma Díez de Revenga y de Paco (1981) la deuda de Hernández a Lope es mucho más transparente que la debida a Calderón en el auto (pág. 158), aunque no coincidan ni en presupuestos ideológicos ni en los desenlaces de la acción.

Si en *Quién te ha visto y quién te ve* y *sombra de lo que eras* destaca la influencia de R. Sijé, es muy posible que ésta perdurara cuando M. Hernández intenta abordar un nuevo modelo teatral. Sijé se adelanta a la conmemo-

1 Véanse, en especial, R. MENENDEZ PIDAL, «De honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, Madrid, 1964; M. de PACO, «El drama rural en España», en *Anales de la Universidad de Murcia*, Filosofía y Letras, XXX, 1-2, curso 1971-72, págs. 141-170, y «Sentido social del teatro de M. Hernández», en *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, número 9, II época, enero, 1973, págs. 7-22; J. C. MAINER, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Edicusa, Madrid, 1972; DIEZ BORQUE, «Estructura social de la comedia de Lope. A propósito de 'El mejor alcalde, el rey'», en *Arbor*, julio-agosto, 1973, números 331-332, págs. 121-134, y *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1978; y F. J. DIEZ de REVENGA y M. de PACO, *El teatro de M. Hernández*, Cátedra de Teatro, Murcia, 1981, págs. 155 y ss.

2 J. GUERRERO ZAMORA, *M. Hernández, poeta*, El Grifón, Madrid, 1955, pág. 402, escribe de *Los hijos de la piedra* y de *El labrador de más aire* que nacen «bajo el mismo signo influyente: *Fuenteovejuna*». También C. ZARDOYA, *M. Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía-Antología*, Hispanic Institute in the United States, Columbia University, New York, 1955, págs. 283 y 289; Cano Ballesta, *La poesía de M. Hernández*, Gredos, Madrid, 1971, págs. 141 y ss.; R. INNOCENTI, «Il teatro di M. Hernández», en *Lavori Ispanistici*, serie III, febbraio, Facoltà di Magisterio, Firenze, 1973, págs. 191 y ss.; Ifach, *M. Hernández, rayo que no cesa*, Plaza y Janés, 1975, pág. 141.

3 C. ALONSO, «Aportación al estudio de las fuentes dramáticas de M. Hernández», Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid, 1963, pág. 92; HULSE, en *M. Hernández*, serie El Escritor y la crítica, Taurus, coord. por M.<sup>a</sup> G. Ifach, Madrid, 1975.

ración del tricentenario de la muerte de Lope y escribe el 19 de noviembre de 1931 en *Diario de Alicante* «Sobre el futuro teatro español. Meditaciones de *Fuenteovejuna*». Opone el arte de muchedumbre procedente del mundo griego, a través de Roma y de Castilla, al arte de pueblo, originado con anterioridad por «la inquietud espiritual del primitivismo español». El choque entre ambas concepciones artísticas, escribe Sijé,

destrozó nuestra literatura y principalmente nuestro teatro.

y concluye postulando

un teatro nuestro, a la vez, íntimo —de inquietud y de espiritualidad—, y de todos. Que sea como un gran caracol que recoja las inquietudes todas, de los hombres y de los pueblos unidos en eterna hermandad de trabajadores. Hagamos (...) un teatro a lo «Fuente Ovejuna». «Fuente Ovejuna», exaltación del pueblo, de Fuente Ovejuna o de otro cualquiera (...) pueblo en el que estuvo siempre latente una semilla de rebeldía (...) pueblo formado por labriegos buenos, por obreros que trabajan en fábricas pequeñas, por algún jornalero del espíritu que muere de pena en su casona...

Es más que probable que M. Hernández una vez más se sintiera imbuido por las opiniones de su amigo y lo fuera adaptando a su nuevo pensamiento Sánchez Vidal (1976, *M. Hernández en la encrucijada*, Edicusa) cree que el carácter de pieza fallida estriba, precisamente, en

eso que podríamos llamar «injerto sijeniano», ya que la revuelta de los mineros es presentada como una reacción contra un amo injusto, mientras todos suspiran por el orden anterior, en que un patrón que los colmaba de atenciones paternales (muy en la línea del sindicalismo católico) convertía la cuenca minera en una moderna arcadía (pág. 14).

En efecto, R. Sijé en los números 3-4 de *El Gallo Crisis* había publicado un fragmento de *La Historia de los Movimientos, separación y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*, de Francisco Manuel Melo. El Siglo de Oro es considerado por el ensayista oriolano como época paradigmática de España, por tanto las soluciones de los conflictos seiscentistas suponen el modelo que se ha de imitar. Lo curioso es que Melo proponía actuar en la pretendida secesión catalana «con dulzura y comprensión paternas, limando asperezas y tratándolos como hijos descarriados» (Sánchez Vidal, *ibidem*). Y ésa era la postura que defendería para el buen desenlace de la situación asturiana en octubre de 1934.

A nivel argumental hay innegables concomitancias entre *Fuenteovejuna* y *Los hijos de la piedra*. También algunos rasgos de técnica teatral pasan de

Lope a Miguel; finalmente, no faltan las coincidencias en detalles verbales. Veamos algunas de las más claras influencias<sup>4</sup>:

1. El nombre del pueblo es un fácil y burdo trasunto de Fuenteovejuna: *Los hijos de la piedra* se desarrolla en Monte-cabra.

2. Los personajes suponen un claro paralelismo con los lopistas: el señor con el comendador Fernán Gómez; el capataz, ayudante del señor, que insta y secunda sus atrocidades, con Flores y Ortuño; el Pastor y Retama se corresponden, como pareja avasallada por el señor, con Frondoso y Laurencia.

3. La ausencia de rigor psicológico hace que en *Los hijos de la piedra* aparezcan arquetipos escuetos y desnudos. Aunque hay un afán de que el espectador comprenda la obra, resulta excesivo pensar que la falta de profundización psicológica en los personajes se debe a «exigencias del público», pues la historia de la literatura nos proporciona ejemplos de tendencia contraria: desde Dostoievsky a Malraux la psicologización conseguida supone uno de los atractivos para todo lector.

4. Los momentos climáticos, en los que M. Hernández luce con luz propia, tienen antecedente similar en Lope. Por ejemplo, la escena en la que el Pastor interrumpe al señor que forcejea con Retama es una nueva versión de la escena de *Fuenteovejuna*. Pero el enfrentamiento Pastor/Señor posee notables variaciones en relación con el de Frondoso/Comendador:

*Fuenteovejuna*, I, vv. 825-9:

Frondoso.— Comendador generoso,  
dexad la moça o creed que de mi  
agravio y enojo será blanco vuestro  
pecho, aunque la Cruz me da asom-  
bro.

*Los hijos de la piedra*, I, p. 6; pág. 618  
(O.C., Losada, 1973):

Pastor.— Haz la prueba ya... Si no te  
parto de un cayatazo, que se me  
rompan las manos o que me caiga en  
el precipicio más hondo y me coman  
los cuervos las partes más sensibles,  
vivo aún.

La intervención del Pastor posee una fuerza dramática superior, más espontánea y violenta que la de Frondoso. Este se expresa con comedimiento y respeto, no así el Pastor que parece embestir con intransigencia.

5. También la arenga del Pastor, con Retama muerta en los brazos, exhortando a los mineros con las palabras que citamos al hablar del título (pág. 655) es la versión hernandiana de la increpación de Laurencia al pueblo de Fuenteovejuna, que pretende exaltar los ánimos de los campesinos contra el comendador:

4 Véase CORRALES ZUMBADO, «El teatro de M. Hernández», en *Homenaje a Elías Serra Ráfols*, vol. II, Universidad de La Laguna, 1970, págs. 118-120; GUERRERO ZAMORA (1955), págs. 402 y ss.; C. ALONSO (1963), págs. 91-92; PEREZ MONTANER, «Notas sobre la evolución del teatro de M. Hernández», en *Revista de Occidente*, número 139, octubre, 1974, págs. 99-100; HULSE (1975); FERRANDIS CASARES, «Teatro de M. Hernández», en *Litoral*, números 73-75, Málaga, 1978, págs. 98 y ss.

¿Vosotros sois hombres nobles?  
 (...)  
 ¡Dadme unas armas a mí,  
 pues sois piedras, pues sois bronzes,  
 pues sois jaspes, pues sois tigres...!  
 Tigres no, porque feroces  
 siguen quien roba sus hijos,  
 matando los caçadores...  
 (Acto 3.º, vv. 1753-1765).

6. En ambas obras el tema es, en principio, semejante: se plantea el drama de un pueblo sometido a las arbitrariedades de un señor injusto.

Sin embargo, aunque el planteamiento es similar, tanto el desarrollo como el desenlace son divergentes. En Lope aparecen tres violaciones «in crescendo» en escena <sup>5</sup> que repercuten y son asimiladas directamente por el pueblo, hasta levantarse como personaje colectivo. M. Hernández no desea presentar un personaje colectivo homogéneo, más bien deslinda las repercusiones entre los trabajadores de Montecabra: el Pastor no es un aldeano más como los mineros, sino que actúan de modo diferente. La idea de M. Hernández no es igual a la de Lope, y esto se revela con transparencia en el final de las dos obras: el texto seiscentista mantiene el tono de comedia con su 'happy end' pues hace que intervengan los Reyes, restableciéndose la justicia. En *Los hijos de la piedra* el final es trágico y pesimista, recordando muy de cerca sucesos contemporáneos (Casas Viejas, 1933, Asturias, 1934, etc.).

Ya no se trata de una rebelión por limpiar la mancha del honor o vengar la muerte de un ser querido, sino que se sobrevalora en el desenlace herandiano el intento de lucha contra la injusticia, el deseo de romper las cadenas de una esclavitud sin solución de continuidad. El final es abierto: la experiencia de M. Hernández, el tiempo transcurrido desde los Reyes Católicos o los Austria obliga a la amargura de una injusticia que posee fuerza para seguir imponiéndose a la sublevación popular.

En definitiva, la doble temática (que en la dramaturgia lopista revierte en una doble acción) (cfr. J. M. Rozas, «'Fuente Ovejuna' desde la 2.ª acción», en *Actas del I Simposio de Literatura Española*, Salamanca, 1981, págs. 173-192), esto es,

la monarquía contra la nobleza y la reacción del pueblo contra la nobleza, se reduce en M. Hernández a la exclusiva negación de la explotación. Es obvio, por consiguiente, que la problemática difiere en los dos autores: en el siglo XVII era más característico de abuso e injusticia literaria y vitalmente los casos de honra, los problemas amorosos, las violaciones, etc., mientras que en el siglo XX pasarán a ocupar un primer lugar los problemas relacionados con la represión sobre todo socio-política. Es más, mientras Lope con-

<sup>5</sup> Enfrentamiento de palabra, enfrentamiento de obra y enfrentamiento institucionalizado (en las bodas) siempre entre Comendador y Pueblo.

dena al injusto noble, Hernández no puede callar las armas de fuego del poder opresor, representado por los adinerados y el sistema sustentado en el caciquismo.

El drama hernandiano supone, pues, un final original de mayor eficacia e impacto, obvio es, en 1935: las consecuencias son mucho más desagradables, el malestar social subsiste.

7. Las interpolaciones líricas en verso en una obra escrita en prosa. Los vendimiadores en *Los hijos de la piedra* entonan unas cancioncillas sobre la recolección de la uva y la plenitud amorosa (II, 5), paralelismo extendido en muchos cantares populares. Aparecen en el auto sacramental *El heredero del cielo* de Lope, por ejemplo:

A la viña, viñadores,  
que sus frutos amores son.

Con todo, a pesar de estos remansos líricos, la obra de M. Hernández es una tragedia en la que no hay cabida a la alegría.

De otras obras de la extensa producción lopeveguiana se aprecian vestigios que pudieran influir incidental o ideológicamente en la construcción de los dramas hernandianos. La escena en la que un poderoso en un apartado pueblo trata de vencer amorosamente a una lugareña, sin éxito en su pillaje, es muy recurrida en el teatro de Lope de Vega: *Los hidalgos de la aldea*, *El tirano castigado* y *Ya anda la de Mazagatos* son tres muestras de otros tantos enfoques. En *El tirano castigado* <sup>6</sup> el impulsivo Teodoro pretende forzar a su madrastra Laudomia, mujer del Duque, al quedarse solos; ella logra escapar al oír que se aproximan testigos:

Teodoro. Pues defiéndete y porfía.  
Laudomia. Villano, ¿forzarme entiendes?  
¡Aguarda, espera, desvía!  
Teodoro. Ea, que es flaca tu fuerza.  
Laudomia. Flaca, pero Dios me esfuerza.  
Teodoro. ¿Pues qué milagros le pides?  
Laudomia. Luego su poder impides,  
algún demonio te esfuerza.  
(p. 735, b).

Manrique, el conde atrevido de *Ya anda la de Mazagatos*, inclinado al amor fácil, osa propasarse de Elvira, villana enamorada de Pascual, su pretendiente, en presencia de éste mismo; Tronera, el criado del conde, procura avisar de la embarazosa situación a su irresponsable señor <sup>7</sup>, en términos que recuerdan al capataz y al lascivo amo de *Los hijos de la piedra*:

<sup>6</sup> *El tirano castigado*, *Obras de Lope de Vega*, RAE, nueva edición, 1930, tomo IX.

<sup>7</sup> *Ya anda la de Mazagatos*, *Obras de Lope...*, 1930, tomo X, págs. 492-539.

- Manrique. ... a la sed que tu vista  
 ha puesto en mi corazón  
 el agua es materia tibia;  
 cuajado cristal tus manos  
 ostentan, *bella homicida*,  
 que la nieve de tu cuello  
 por carámbanos destila;  
*deja que lleguen mis labios  
 a templar su hidropesía.*
- Elvira. ¿Qué hace, señor? ¿Está loco?
- Pascual. Mucho la bajeza humilla  
 ¡Que esto vea!
- Tronera. El labrador,  
 señor, las pulgas le pican  
 de tus palabras. Detente.
- Manrique. ¿Porqué?
- Tronera. Porque está que brinca.  
 (...)  
 [Aparte] Señor, mira que te atisba  
 este labrador, y es gente  
 que se crió a la malicia.  
 (Jornada 1.<sup>a</sup>, pp. 497-8).

Retama en *Los hijos de la piedra* parece responder a la primera réplica de Manrique:

No pondrás encima de los míos tus labios de  
 cizaña. No quiero.  
 (I, p. 5: p. 616).

El conde persevera, en *Ya anda la de Mazagatos*, mientras Pascual no se deja entretener por Tronera, en un jocosos episodio:

- Manrique. Serrana, oye.
- Elvira. Esté quedita  
 la mano, y no me pellizque,  
 porque no soy bien sufrida.
- Tronera. Dígame usted: ¿este país,  
 si es que un hombre se dedica  
 a la siembra, prenden bien  
 los ajos y alcamonías?
- Pascual. Y allá, entre los cortesanos  
*en la siembra que ejercitan*,  
 ¿qué fruto dan los bufones,  
 y *alcahuetes* sabandijas  
 no excusadas? [Aparte] ¡Vive Dios,  
 que ya es mucha demasía  
 la que gasta el cortesano!
- Tronera. [A Manrique] El payo salta hacia arriba.  
 (p. 498).

Semejante alusión («la siembra») obtiene sus frutos en *Los hijos de la piedra* («la cosecha») con lo que introduce otro tópico literario: la oposición campo/ciudad. La Mujer 5.<sup>a</sup> establecía, respondiendo a la venenosa pregunta de Pascual, que:

*En la ciudad abundan siempre las cornamentas;  
aquí se da poco esa cosecha...  
(Los hijos de la piedra, I, a, 4; pag. 604).*

El fiel de la balanza se inclina hacia el lado del retiro solariego:

Pascual. Llenas están las ciudades  
de celos, muertes y agravios;  
más dichosos y más sabios  
nos hacen las soledades.  
(*Ya anda...*, pág. 500),

aunque Elvira vuelque el peso de tantos sinsabores aldeanos:

... también acá los cielos  
llueven penas, desfavores,  
desdichas, olvido, amores,  
mudanzas, envidias y celos;  
(*idem*, pág. 502).

Finalmente, la respetada voz del rey ratifica la posición del dramaturgo:

Rey. *Esta quietud* no es mal plato,  
que *el espléndido aparato*  
cansa a veces,  
(pág. 502);

lentitud y sosiego destacados también por Blasa en *El labrador de más aire* (I, 1, 7; vv. 655 y ss.)<sup>8</sup>. La oposición, en *Ya anda la de Mazagatos*, no desdeña otro recurso comparativo que tendrá una exitosa fortuna (como se contempla en *Peribáñez*): la humildad de los atuendos campesinos frente al boato de la corte; dice el padre de Elvira:

---

8 La simpatía que dimana del rey, en *Ya anda la de Mazagatos*, se debe al equilibrio justiciero y magnánimo que el dramaturgo deposita en la monarquía: al rey se le permiten requiebros amorosos, llenos de honestidad, como los que dedica a Elvira, en unos términos que concuerdan admirablemente con versos del famoso soneto gongorino:

Mientras por *competir* con tus cabellos  
oro bruñido el sol relumbra *en vano...*,

Lope escribió en boca del rey:



Nuño. ... las aldeanas  
 los sayuelos o basquiñas  
 no guarnecen con el oro;  
 eso en la corte se estila.  
 (pág. 499).

y se interpreta como indicio social plenamente asentido; de ahí la sorpresa de los burladores. que creían enfrentarse a un aldeano (el rey, en realidad):

Manrique. La capa del que ha reñido  
 llevo por la mía, y tiene  
 guarnición *de plata*.  
 Tronera. ¡Yo-la esperaba *de felpa*!  
 (págs. 506-7).

Recurrencias a las que alude también el escritor oriolano, destacando la función simbólica de la indumentaria en la sociedad (forma de vestir como código semiótico, estudiado por R. Barthes, considerado como uno de los más relevantes en las diferencias sociales y al que van dirigidas las protestas y el rechazo de lo establecido:

---

dando su vida en despojos,  
 la vela *compite en vano*  
 en la cera con tu mano  
 y en la llama con tus ojos.  
 (pág. 503).

Y, sobre todo, lo más importante, formula la esencia del espíritu justo del poderoso, negando taxativamente la tiranía: carácter opuesto a los caprichosos amos del teatro de Hernández:

Rey. La potencia y el imperio  
 no deben ser tiranía:  
 la justicia, con un peso  
 se pinta por la igualdad,  
 y un ojo solo en un centro  
 pintó el egipcio, mostrando  
 que uno ha de ser en el reino  
 el cuidado y el amor  
 con los vasallos:  
 (jornada 2.<sup>a</sup>, pág. 520):

Y Pascual reconsidera el abuso de atribuciones de los acomodados:

... somos *labradores*,  
 cada cual se entretiene en su labranza,  
 y en esta confianza,  
 los *poderosos*, porque nada sobre,  
 no es bien que inquieten y hagan mal al *pobre*.  
 (jornada 3.<sup>a</sup>, pág. 530).

- Señor. El pastor es un animal que no comprende todo su valor. Eres demasiada cosa para él.
- Retama. Su pelo y su mano, su beso y su voz, huelen a hierba. Vuestro aliento tiene el mismo olor del rabo de la zorra.
- Capataz. El no tiene reloj de oro, sortijas de diamantes y trajes de terciopelo como mi señor.
- Retama. Ni apetezco que lo tenga, porque le sobra para que yo lo quiera con su lengua, más dulce y proporcionada que un cencerro de almansa, y sus ojos rizados. Amanece enjorjado con racimos de escarcha y siempre lo rodean la leche y los panales.
- Señor. Yo tengo mucho más: tengo poder para quitarle todo eso y dejarle tan sólo las boñigas de las majadas. ¿No sabes que soy el dueño del monte?
- Retama. ¿Y porque eres el dueño del monte vas a serlo de mi corazón?...  
(*Los hijos de la piedra*, I, p. 5; pág. 615).

Por último, la irrupción de don Augusto en la fiesta de *El labrador de más aire* (I, 2, 4) es parangonable con la interrupción de cantos y bailes en *Ya anda la de Mazagatos* donde el conde rapta a la novia en las mismas bodas (jornada 3.<sup>a</sup>, págs. 524 y ss.); situación idéntica a la del 2.<sup>o</sup> acto de *Fuenteovejuna*, que también García Lorca aprovecha dramáticamente en su *Bodas de sangre*.