

## EL TEATRO HERNANDIANO EN LA ESPAÑA ALOCADA

Félix Rebollo Sánchez

¡Qué poco crédito di  
a los avisos del cielo!  
Valor propio me ha engañado,  
y muerto envidias y celos.

Lope de Vega

La idea clásica de que no se es buen dramaturgo si no anida la fuerza poética, se cumple, al menos, en lo referente a Miguel Hernández. Por tanto el sedimento primordial se da en el poeta de Orihuela. Nos cabe la pregunta, por otra parte, si se puede considerar dramaturgo a Miguel Hernández. Desde luego él lo dejó bien claro en varias ocasiones. La simbiosis económica-artística confluían. Miguel quería afincar este pensamiento que se tradujo en algo singular como un “exponente más de su lucha por la vida, lucha personal, social y trascendental” (Riquelme, 2002, 25). Su afición al teatro tal vez le vino por las representaciones que hacían en la Casa del Pueblo. Y si tenemos en cuenta una de sus cartas a Josefina la idea le revoloteaba: “Es posible que cuando vuelva a España no me dedique más que a mi trabajo de teatro” (Hernández, 1988, 205). Más allá del hecho teatral, en Miguel Hernández hay como una cierta preocupación por él mismo; así lo dejó entrever en las cartas a José de Bergamín y Federico García Lorca. ¿Por qué esa preocupación? ¿Era algo inconsciente o, por el contrario, era algo que le rebullía? Su búsqueda personal se colige en sus dramas; así lo confirman sus seis obras dramáticas *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire*, *Teatro en la guerra* *Cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados— y Pastor de la muerte*. La tragedia en la que se ve envuelto queda reflejada nítidamente. El teatro, al menos el inicial, como sustento material y como venteador de un pensamiento cristiano y existencialista. Una segunda fase de preguerra en la que lo social y lo amoroso se aúnan. El tercer momento es el de la guerra, el plano propagandístico, en el que exalta y motiva a los soldados republicanos.

Por motivos varios siempre nos viene a la memoria, al referirnos a su teatro, el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (Cruz y Raya, 1934). En esta obra el poeta-dramaturgo está como obsesionado por el carácter religioso, de entrega, de solidaridad que había aprendido y vivido; y, sin embargo, la España de estos años, e incluso en Europa, iban por otros caminos contrarios al hecho espiritual. Pero en Miguel Hernández se trasluce lo que recogió en sus primeros años de formación; es el momento de la floración, que tarde o temprano siempre aparece en el ser humano. Esta idea de espíritu cristiano con el paso del tiempo se va a endurecer hasta la máxima expresión revolucionaria con todo el esplendor de la palabra (*Teatro en la guerra*, 1937). Sin embargo, creo que en su ser más profundo, anidó siempre aquella. El problema existencialista, muy propio del momento, lo podemos observar claramente cuando se pregunta el personaje Hombre:

¿Podré resistir  
tamaño acontecimiento

o moriré en el momento  
 en que me vaya a morir  
 de pena y de sentimiento?

Pero, inmediatamente, el sentimiento cristiano aflora con ahínco:

Sea, Señor, cuando quiera  
 tu poder: a él me sujeto.

No es, por tanto, como se ha escrito, una concepción medievalista de la humanidad. Es un problema existencialista que está ahí y que, nadie, que se sepa ha resuelto. Muchos, como Miguel Hernández, añoran una época paradisiaca. La fe con que se reviste el personaje es de entrega, de hágase tu voluntad. He ahí el carácter espiritual al que me refería, que abanderará debido no sólo a su formación sino también a la amistad con el canónigo Luis Arrancha y Ramón Sijé; su visión de la sociedad se emparentaba con el espíritu evangélico. En la primera parte de la obra atisbamos un mundo idílico, paradisiaco en el que la virtud todo lo recubre. La acotación inicial es bien elocuente: “*El Estado de las Inocencias, un campo de almendras y nieves*” que desembocará en el trabajo como medio de subsistencia. En la segunda parte, como consecuencia del trabajo surge la envidia que los arrastra a perder la razón y recurrimos a la exterminación. La tercera parte podemos observar el arrepentimiento; la vuelta al camino de la verdad, de la salvación.

Aunque no se ha escrito a cerca de la posible relación, en este aspecto concreto, siempre que releo del libro de Rafael Alberti *Sobre los ángeles* el poema “Tres recuerdos del cielo”, sobre todo los primeros versos, “No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel...” me viene también a la memoria la primera parte del auto sacramental de Miguel Hernández. Pero sí se han señalado las influencias de la *Biblia*, el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, Calderón de la Barca, e incluso *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, aunque fuera definido por el poeta gaditano como “un auto sacramental sin sacramento”, se aborda la creación, tentación y caída del hombre; pero al final es muy distinto. Alberti con acento cruel declara culpable a Dios del fracaso humano. Y, cómo no, José de Bergamín, exponente máximo de un catolicismo social. Su obra *Mangas y capirotos* refleja el teatro como sacramental. Miguel se acerca a una visión teológica de la humanidad. El carácter filosófico y teológico se nos muestra muy claramente. También el poeta inglés John Milton (1608-1674) en su *Lost Paradise* recoge ese profundo cristianismo en el que proclama la Providencia eterna y justifica los designios de Dios ante los hombres. Citemos, como ejemplo, los versos de la obra citada:

*De la desobediencia original del hombre / y ese fruto del prohibido árbol, cuyo  
 sabor / trajo al mundo la muerte, y todas nuestras penas, / al perder el Edén, hasta que  
 otro mayor / hombre nos restablezca en la sede feliz...*

Me sorprende que algunos críticos intenten sepultar este pensamiento, por otra parte no nuevo, al escribir que Miguel Hernández al final lo repudió, “rechaza las ideas sostenidas en el auto e increpa a la institución eclesiástica” (Riquelme, 2002, pág.45); pero qué tendrá que ver la institución eclesiástica con la obra. Una cosa es la visión cosmológica-teológica y otra la que ha creado lo religioso, no siempre coincidente con

el evangelio de Jesús de Galilea o con lo bíblico; deslindemos los caminos y no los hagamos difíciles, y si es necesario limpiémoslos pero no construyamos montañas de obstáculos. La opinión de Pablo Neruda, en su momento, fue la más acertada, "... así como el más grande poeta nuevo del catolicismo español" (Neruda, 1980, pág. 78). No pongamos, por tanto, puertas al campo y dejemos cada momento como fruto de un pensamiento que imperó en el poeta-dramaturgo. No podemos echar en saco roto que la obra nace en una España en la que la dicotomía revolución y compromiso se oponían al espíritu de Miguel. Las revistas *Cruz y Raya* y *Octubre* representaban la cara y el envés. Es parte de la vida y de la obra de Miguel.

Tampoco podemos magnificar el teatro hernandiano, si ponemos como referencia no sólo el que se escribía sino también el que se representaba en la España que he denominado como "alocada". Insistir en que, salvo sus dos primeras obras, es una de las mejores muestras de teatro social o de compromiso, es ir demasiado lejos. Así lo entiende Jesucristo Riquelme: "M. H. merece hoy ser destacado como uno de los autores más representativos e interesantes del teatro comprometido español (social y político) de los años treinta, en sus dos vertientes opuestas: teatro de la derecha y teatro reivindicativo proletario; ambas tendencias unidas por su formalización poética y utópica de los presupuestos idílicos. Sin duda, LA supone la culminación de la pastoral dramática de la izquierda" (Riquelme, 1992, 25). Tanta adjetivación puede empequeñecer, aún más, a su teatro. La facilidad con que parte de la crítica lo ha definido no es suficiente; pero tampoco con esto quiero aminorarlo sino que los lectores se acerquen a su lectura y, a ser posible, que se represente. Me cuesta creer, una vez leído su teatro, que los dramas de Miguel van "desde la propaganda ideológica de la derecha (del sistema) entonces dominante -*Quién te ha visto...*- al cuestionamiento -con el teatro social- hasta alcanzar la propaganda de la revolución (de la izquierda) con el teatro de la guerra civil" (Riquelme, 1995, 505).

La opinión del crítico Ruiz Ramón de su primera obra es dura, pero admitámosla porque en parte lleva razón. La fusión de conceptismo y culteranismo nos lleva a otros tiempos, de ahí su dificultad. Su lenguaje—escribe el crítico—, "mimética reproducción—a veces recreación— de formas culteranas y conceptistas de la lengua poética del XVII, si justificables como ejercicio retórico en un poema de homenaje, en absoluto justificadas como lenguaje de unos personajes de una obra literaria escrita en el siglo XX..." (Ruiz Ramón, 1995, 279). En la España de su tiempo, García Lorca arremetió, en 1935, contra ese teatro "lleno de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes".

A partir del año siguiente surge lo que se ha llamado el teatro militante, de urgencias, de circunstancias o de la calle. Quizá sean Rafael Alberti y Miguel Hernández los que mejor representen este teatro en la zona republicana. La España de la República, en parte, transformó el género dramático. En el marco de las "Misiones pedagógicas" (1932) surgieron grupos de teatro. Como estandarte Federico García Lorca con la fundación de "La Barraca". Un teatro culto que pretendió acercar el teatro al público.

El crítico Díez Canedo define el grupo como "un medio, no un fin, para ella. Un medio de crear espíritu, difundiendo, sin afán de lucro ( los dirigentes y los actores prestan su colaboración con absoluto desinterés) la obra de nuestros grandes dramáticos, en quien se encarna y vive el alma española" (Díez Canedo, 1964, 171). Federico García Lorca estuvo entusiasmado; es lo que quiso llevar a todos los rincones de España la cultura teatral porque sabía que sin ella no podía existir libertad. "Teatro del Pueblo", grupo creado por Alejandro Casona. También otros teatros minoritarios: "El Mirlo Blanco", "Teatro de los Niños".

Ya es muy conocido el primer título de la obra: *La danzarina bíblica* que a sugerencia de José de Bergamín cambió y le propuso: *¡Quién! Te ha visto y ¡quién! Te ve* y *El hombre, asunto del cielo*. Definitivamente salió con el título que hoy conocemos. La primera lectura pública de los dos primeros actos se realizó en el Salón Novedades de Orihuela, que sería reseñada por Raimundo de los Reyes en el diario *La Verdad* en las páginas “Artes y Letras” el 21 de junio de 1934: “este retablo es una obra alta de nuestro teatro contemporáneo” (Ferris, 2002, 172). La obra se representó en 1977 en el Teatro Circo de Orihuela (Díez de Revenga y Mariano de Paco, 1997, 15).

*El labrador de más aire*, 1936, para algunos críticos, la más lograda. Fernando Lázaro Carreter, crítico teatral de la revista *Gaceta Ilustrada*, la definió como “el drama social de más directo pensamiento con que cuenta nuestro teatro contemporáneo” (Lázaro Carrter, 1977, 7). Agustín Sánchez Vidal va más lejos al defender que “aunque nunca podemos hablar de una obra que resulte rotunda, alcanzando sólo el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve* y *El labrador de más aire* un valor literario” (Sánchez Vidal, 1992, 1182). R. Doménech lo encuadra en “drama rural, social y político” (Doménech, 1974, pág. 447)

La obra se sitúa entre la etapa amorosa de *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*. Ramón Sijé, en otoño de 1934, publicó dos escenas en la revista *El Gallo Crisis*. Se terminó de escribir en 1936. El campo para quien lo trabaja podía convertirse en el “rótulo” para comprender mejor la obra, en la que resplandece la lucha entre los campesinos y amo; es justicia lo que reclama el dramaturgo adobada del más puro lirismo y realismo.

La dicotomía campo / ciudad es bien patente. El dramaturgo intenta entremezclar el mundo campesino en contraposición a la vida de la urbe, y añade su situación amorosa. La inspiración le pudo venir de Lope de Vega (*El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*). No podemos olvidar que por aquel entonces se celebraba el tricentenario de la muerte de Lope. En la obra subyace un canto a la naturaleza como sinónimo de amor. Para ello, Miguel Hernández recurre a la expresión justa, enhebrada con el carácter simbólico del lenguaje hasta convertirlo en poético, que es a lo máximo a lo que puede llegar el dramaturgo. El tema, en sí, en nuestro teatro no es nuevo, ni en la época que le tocó vivir ni en nuestra tradición. El honor siempre ha ocupado un rincón en nuestro mejor teatro. Siempre se recurre a la influencia de Lope de Vega. Pero unos años antes de que Miguel escribiera la obra, el también poeta-dramaturgo Luis Chamizo, en *Las Brujas*, lo plantea de forma descarnada. Las relaciones humanas son de todo tiempo y lugar, y la injusticia casi siempre revolotea por la condición humana. La tiranía, porque lo mando yo, los salvadores de turno no deben tener cobijo: por eso hay que estar siempre vigilantes.

Ruiz Ramón, en este caso, aplaude el diálogo, en el que “el lenguaje tiene lirismo, la emoción, la belleza, la riqueza y la fuerza dramática del Lope mejor, a quien Miguel Hernández sigue muy de cerca” (Ruiz Ramón, 1995, 280).

Tampoco podemos magnificar la obra; quizá sea mejor quedarnos con la opinión del crítico y profesor Díez de Revenga, como “la culminación de una manera de hacer teatro, vinculada a cierta tradición literaria, pero también presidida por la originalidad y el impulso de quien era un gran poeta y deseaba ser un gran dramaturgo” (Díez de Revenga, 1997, 70). Sin olvidar que en este momento se da un teatro que no desmerece, como Federico García Lorca, Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*). Jardiel Poncela (*Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*) Alejandro Casona (*La sirena varada*, *Nuestra Natacha*, *Otra vez el diablo*),

Manuel Azaña ( *La Corona*). De signo opuesto hallamos *Teresa de Jesús* de E. Marquina, *El divino impaciente* de José María Pemán o *Angelita* de Azorín.

La muerte del torero e intelectual Ignacio Sánchez Mejías produjo en la sociedad un revuelo luctuoso. Fue una tragedia. Miguel Hernández se adelantó a todos y compuso la elegía “Citación fatal”; sorprendentemente el diario *Abc* la rechaza para su publicación. La férrea idea de Miguel Hernández ante la injusta muerte del torero le hace concebir la obra dramática; lo teológico, de nuevo, impregna su obra. Lo simbólico se adueña de un tema en el que Dios lo preside todo; valga como ejemplo el ruedo – “Dios alrededor, perfecto anillo”-, símbolo del puro pensamiento cristiano; por tanto se puede hablar de una simbiosis de lo religioso y lo social, aunque este adjetivo cuadra mejor para el teatro que iniciará, en 1935, con *Los hijos de la piedra*, drama que ha sido definido por Riquelme como “de las más virulentas acusaciones al dirigismo de Lerroux y Gil Robles” (Riquelme, 507). No creo que *El torero* sea sólo “como un banco de pruebas para llegar a *El labrador de más aire* (Riquelme, 2002, 55). Es un canto al torero muerto, en el que asistimos a la conjunción de soledad-vida-amor y muerte.

La machacona idea de Miguel para que se estrene esta obra le lleva a tocar todas las amistades; quería, sobremanera, que Federico García Lorca se interesara por ella. No fue posible. Su decepción fue enorme. Recordemos que Miguel escribió la elegía nombrada tres meses antes que el famoso poema de Federico “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. No quiero manifestar que exista una relación; pero el hecho está ahí. Más allá de lo anecdótico, Miguel Hernández construye una obra en la que lo amoroso unido a sus ideas cristianas conforman una manera de hacer todo.

Un teatro más cercano a los avatares de lo concreto comienza con *Los hijos de la piedra*, sin duda con una referencia a los mineros de Asturias; el compromiso social es el común denominador. El apelativo con que se puede denominar a este teatro quizá sea el de revolucionario por el contenido, pero en opinión de Ruiz Ramón queda como invalidado por “la reducción de la colisión de la libertad y la tiranía a simple esquema melodramático” (Ruiz Ramón, 1995, 281). La exaltación viene de Pérez Montaner, cuya opinión se dispara: “una de las mejores muestras del teatro político, casi del teatro de urgencia” (Pérez Montaner, 1974, págs. 97-106).

*Teatro en la guerra*, 1937, es el soporte de esa lucha interior del poeta-dramaturgo que surge como consecuencia del hecho bélico. Es cuando Miguel estará más cerca del pueblo; su lucha contra lo incivil es una constante. En “Nota previa” del autor nos advierte del carácter revolucionario de este teatro que algunos han denominado de “urgencia”:

“Una de las maneras más de luchar es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve: un teatro de guerra...Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser hoy, más que nunca, un arma de guerra...(...) Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellas celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes”.

Son cuatro obras exiguas que sirven de paradigma de un teatro de “urgencia”. La expresión “urgencia” la propone R. Alberti en el *Boletín de Orientación teatral*, núm. 1, 15 de febrero de 1938. En esta España de los años treinta Rafael Alberti se acercó a la dramaturgia con la ya nombrada *El hombre deshabitado* (1930) y *Fermín Galán* (1931).

Esta obra ha sido calificada por Ángel Berenguer de carácter “noticiero” (Berenguer, 1988, 85).

*Pastor de la muerte*, 1937, la presentó a un concurso nacional que se convocó en octubre de 1937 para aquella “obra de teatro sobre motivos de guerra” (*Gaceta de la República*, 1937, 103). Se le concedió el segundo accésit; quedaron desiertos el premio y el primer accésit. Es la aportación más nítida del poeta-dramaturgo al teatro de la guerra:

“Los ricos contra los pobres / traidoramente se lanzan, / tras de cuatro generales / traidores de pura raza, / temerosos de perder / las rentas y las espadas, / unas ganadas a robos, / otras a traición ganadas”.

Es el final de la dramaturgia de Miguel Hernández que aunque algunos lo entiendan como propaganda, el deseo de justicia es más que suficiente para avalarlo, así como otra nueva España en la que reverdeciera el diálogo, la tolerancia y la libertad. No sé si, hoy, resplandecen las palabras enunciadas. Parece como si en esta España democrática el diálogo fuera execrable.

### **Bibliografía citada**

BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Taurus, Madrid, 1988, pág. 85

CRUZ Y RAYA, la obra se publicó en los números 16, 17 y 18, correspondientes a los meses de julio, agosto y septiembre de 1934. No podemos olvidar que la obra es muy extensa (3.444 versos). Probablemente uno de los motivos por la que no fue representada, aunque, se dice, pero no tenemos testimonios escritos, que se intentó que la compañía “Margarita Xirgu” la representara.

DÍEZ CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral*, Editorial Joaquín Mortiz, México, pág. 171

DOMÉNECH, Ricardo, “El teatro desde 1936” en *Historia de la literatura española. SS. XIX y XX*, Guadiana, Madrid, 1974, pág. 447

FERRIS, José Luis, *Miguel Hernández. Pasiones. Cárcel y muerte de un poeta*. Ediciones Temas Hoy, Madrid, 2002. Este testimonio también lo esgrimen Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga.

GACETA DE LA REPÚBLICA, 8 de octubre de 1937, pág. 103. Nota extraída del libro de Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga, pág. 22

HERNÁNDEZ, Miguel, *Cartas a Josefina*, Alianza, Madrid, 1988, pág. 205

HERNÁNDEZ, Miguel, *Teatro en la guerra*. En la introducción a la obra se puede apreciar la fuerza con la que se expresa: “Con mi poesía y con mi teatro, las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo, sacarles con bien de los días revueltos, turbios, desordenados, a la luz más serena y humana”.

LÁZARO CARRETER, Fernando, “El labrador de más aire de Miguel Hernández” en *Gaceta Ilustrada*, 14 de agosto de 1977, pág. 7. El crítico se refiere a la representación que tuvo lugar en el teatro Griego de Barcelona.

NERUDA, Pablo, *Para nacer he nacido*. Bruguera, Barcelona, 1980

PACO, Mariano de, y DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, edición de *El labrador de más aire*. Cátedra, Madrid, 1997. Añaden, además, que la reseña del drama, aunque sin firma, debió ser escrito por Raimundo de los Reyes con el título “Altavoz. Un auto sacramental” en la página 4.

PÉREZ MONTANER, “Notas Sobre la evolución del teatro de M. Hernández en *Revista de Occidente*, núm. 139, octubre, 1974, págs. 97-106

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 279

RIQUELME, Jesucristo, “Introducción” en *Antología comentada (II, Prosa)*. Ediciones de la Torre, Madrid, 2002

RIQUELME, Jesucristo, “La evolución del primer teatro hernandiano” en *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea, 1914-1939*. Crítica, Barcelona, 1995

RIQUELME, Jesucristo, “Miguel Hernández: dramaturgo desconocido versus teatro representado” en *Ínsula*, Madrid, pág. 25

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, y ROVIRA, José Carlos, edición crítica de *Miguel Hernández. Teatro II*. Espasa, Madrid, 1992