

SIGNIFICADO DEL TEATRO ALEGÓRICO Y SOCIAL: DEL DRAMA SACRO A LAS TRAGEDIAS DE PATRONO. Las puestas en escena

Por
JESUCRISTO RIQUELME

De la producción dramática conocida de Miguel Hernández (MH) nos vamos a detener en esta ocasión en tres de las primeras que forman lo que hemos denominado el teatro alegórico y social, redactadas antes de la sublevación militar de julio de 1936. Nos incumbe sobremanera porque nos invita a reflexionar sobre la evolución del significado de un teatro comprometido con las ideas y los avatares de su tiempo, en un claro intento de aportar al teatro español de entonces elementos de cierta renovación al socaire de la iniciada, por ejemplo, por Lorca o Alberti. Sin duda, llama la atención, en primer lugar, y en especial desde el punto de vista de la recepción, el enfoque social (socio-político siempre en MH, de su peculiar cosmovisión) que se va alejando de los moldes encorsetados de la burguesía y el pueblo conservador de la época. Es decir, lo que MH no presenta abiertamente como teatro ideologizado desde la vertiente política se percibe años después como tal casi de modo excluyente y, quizás por ello, por lo que aún parece más endeble.

* * *

Al tratar del teatro de la anteguerra y la guerra españolas se piensa ineludiblemente (y, a veces, exclusivamente) en F. G.^a Lorca. (Mucho queda por rescatar aún de la apreciación del R. Alberti dramaturgo. Valle Inclán ya había dado sus frutos en las décadas precedentes). Ante esta valoración apenas son conocidos los dramas de otros coetáneos; es el caso de MH: poeta reconocido y afamado, pero dramaturgo –aunque de vocación– frustrado (y por ende, además, ignoto).

El teatro publicado de MH consta de seis piezas que podemos agrupar en tres bloques ideológicos distantes entre sí y que vienen a obedecer a las etapas de su evolución artística general: a) la etapa religiosa y existencialista de influjos oriolanos, con el alegórico auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras (QV)*, 1933-1934, y la íntima argumentación taurina de la soledad *El torero más valiente (TV)*, 1934, envuelta en un hálito existencialista entre el fatalismo y el tono bufo de la tragico-media; b) la etapa reivindicativa de la inmediata preguerra, desde Madrid, con un teatro de envoltorio y apariencia directamente social pero no exento de un entronque intimista-amoroso: *Los hijos de la piedra (HP)*, 1935, y *El labrador de más aire (LA)*, 1936; y c) la etapa de la guerra, con un teatro de incitación y propaganda bélica con el que MH procuraba mantener despierto el ánimo de los combatientes, tanto en la retaguardia (las cuatro piecillas de *El teatro en la guerra, TG*, 1937) como exaltando a los republicanos de vanguardia (*El pastor de la muerte, PM*, 1937).

Estas fechas, como sabemos, resaltan los difíciles momentos en los que realiza su producción dramática el escritor oriolano especialmente por proyectar el contorno vital

en su literatura, hasta erigirse en paradigma de una época caracterizada –con todo– por la indecisión, la fluctuación y los enfrentamientos ideológicos, época crucial en el devenir histórico español (artístico-literario y político) del resto de siglo XX. En todas las obras citadas y en otros bocetos o fragmentos conservados se aprecia un proceso ideológico y estético (marcador de la idiosincrasia personal y artística de MH) que avanza desde la mimesis libresca hasta la integración con la historia inmediata (plasmada a través de su particular concepción de los diversos parámetros escénicos, desde la carga semántica hasta la disposición sintáctica).

Así pues, *QV*, *HP* y *LA* serán el objeto de nuestra reflexión que presentamos a debate.

* * *

Resulta de capital e inexcusable importancia un intento (riguroso) de explicación de los distintos haces de relaciones que dan sentido a una obra desde su génesis. MH realiza la simbiosis de una muy amplia gama de influencias: sus productos artísticos son el resultado de la esmerada labor de fusión de vida, compromiso convivencial y tradición literaria; de aquí que podamos aplicar criterios de análisis e indagación basados en 1.º su *biografía*, con interpretaciones psicologistas (la naturaleza, el panteísmo o hillozoísmo hernandiano, su peculiar propuesta idealista del idilio utópico de los trabajadores); 2.º en la *literatura comparada* (costumbrismo, verismo y tradicionalismo social simplista); y, por fin, 3.º en la interconexión histórica de *conflictos sociales*, siempre amortiguados por incursiones afectivas: el intimismo amoroso reprimido y condicionado por las relaciones humanas. En esta línea, MH se decanta hacia un tratamiento latente político (partidista); este relevante aspecto (implícito o *a profundis*) se revela en las sucesivas puestas en escena –desde el auto sacramental a *LA*, evidente en el teatro de la guerra– donde, a través de nítidas intenciones políticas relativamente falseadoras o mitificadoras se descubre y aclara las elaboraciones alegóricas y simbólicas de toda su producción teatral. Aunque nos movamos en terrenos tan resbaladizos como la interpretación psicologista (del escritor) o la explicación del simbolismo político subyacente, por ejemplo en *LA* (en la que las posturas de los personajes pueden premonizar trasuntos de grupos o facciones políticas), nos referimos al contenido de los dramas de MH (y así lo aprehendemos) como un teatro político (siempre en una acepción superficial y sencilla de lo político), aun cuando obedezcan a designios ideológicos prontamente enfrentados en su partidismo, pero a la vez con numerosas constantes: el sentido de libertad, justicia o solidaridad, el deleite por la naturaleza, lo amoroso como lo más íntimo por sobre lo demás, etc.

La afirmación de que todo el de MH se percibe como un teatro político (en la acepción general que postula Massimo Castri: «aquel teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social, y, por tanto, en definitiva, del hombre, en la perspectiva de una reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que en una sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida») se sustenta además pretenciosamente en una nueva hipótesis de metalectura o lectura metadramática, según la cual el personaje protagonista no se identifica ya con el autor, esto es, el yo poemático no coincide en toda la complejidad de pensamiento y acción del yo real-autor; ello provoca (en una transacción de la posición aristotélica al brechtismo) que el énfasis recaiga en la recepción (pragmática), es decir, que –más allá de lo vivido por el personaje– el lector/espectador extraiga sus propias conclusiones. Concretamente, aunque el planteamiento de *HP* venga a postular que el conflicto social estriba en las relaciones humanas de los individuos concretos, el desenlace y la reflexión que se abre al espectador le conduce a que es el sistema (lo político) el causante de la masacre y de las violaciones afectivas.

tivas y sociales. Las referencias explícitas en *QV* como testimonio anticomunista y antianarquista o en *LA*, por contra, a esgrimir la hoz y el martillo, no dejan lugar a dudas de la politización a borbotones del teatro de MH.

Según el testimonio verbal de J. Bergamín –capital para la interpretación ideológica de *QV*–, recogido por M. Chevallier, «cuando me presentó, en 1934, el auto sacramental *QV*, tuve que hacer yo el “censurable censor” y *hacerle quitar algunas tiradas profascistas*. Fue poco lo que tuvimos que suprimir, algunas tiradas, unos versos. Miguel lo aceptó sin dificultades».

A esta sugerencia coadyuva, efectivamente, la difuminación de las fronteras entre el teatro épico y el teatro aristotélico, según la terminología brechtiana. Y es que los dramas sociales de MH, tal como sucede en Lope, muestran rasgos fundamentales del teatro épico, como la estructura, junto a otros de clara índole aristotélica, como la forma de crear los arquetipos o de suscitar la adhesión apasionada del público en relación con sus personajes (positivos frente a negativos); el mismo maniqueísmo generado facilita la finalidad épica a través del juicio distanciado del espectador: es lo que nosotros hemos denominado *metalectura*, esto es, la explicación del mundo circundante no en función de los resortes de los entes ficticios de la obra escenificada, sino por las reflexiones del lector/público sobre los hechos presenciados; es decir, no identificándose, al fin, con los personajes sino reflexionando sobre los sucesos, sus causas, sus procesos y sus efectos, para transferir la conclusión de cada uno a la vida cotidiana.

Pero esta hipótesis no es tan novedosa; ya la crítica anterior lo había formulado: si como de «gran drama social» habla Couffon para tratar de *HP*, Pérez Montaner lo eleva a «una de las mejores muestras del teatro político, casi del teatro de urgencia»; del mismo modo, si para Mariano de Paco *LA* es una «muestra sobria y acertada del mejor teatro social», «sin duda, el drama social de más directo planteamiento con que cuenta nuestro teatro contemporáneo» (según Lázaro Carreter), Domènech lo define como «drama rural, social y político». Teatro (político), pues, de circunstancias, en general, en el sentido de ser escrito como un modo de procurar incidir directamente en los procesos de transformación que se operaban en la sociedad española.

El contexto

La evolución elemental de los postulados defendidos por el teatro de MH desde la propaganda ideológica de la derecha (del sistema) entonces dominante –en *QV*– al cuestionamiento –con el teatro social– hasta alcanzar la propaganda de la revolución (de la izquierda), con el teatro de la guerra civil.

Durante los primeros años del decenio de los 30 se vive, como señalábamos, una etapa vacilante ideológicamente para muchos, y en MH no se alcanza un estado de madurez intelectualizado sino más bien visceral antes de la guerra. Incluso O. Paz habla de un marxismo simplón al referirse al R. Alberti de estos años; asimismo la personalidad de MH será entonces simplista y emuladora.

En *QV* se imponen las preocupaciones sociales, siempre vigentes en MH, si bien las influencias de Ramón Sijé (con un borrador de una especie de auto sacramental también, «El amante de su muerte», centrado en el conflicto del libre albedrío, lo que Sijé llama *el ejercicio de la falsificación*) y las influencias más generales y abstractas del futuro obispo oriolano Luis Almarcha –en aplicación de las ideas propias del clérigo y las emanadas de las encíclicas papales *De rerum novarum* (1891) y *Quadragesimo anno* (1931)– hacen que nuestro autor produzca una obra dramática que adquiere un

sentido en 1934 de compromiso, floreciendo dentro del movimiento derechista, católico muy cercano a la ACNP (Asociación Católica Nacional de Propagandistas) del futuro Cardenal Herrera; próximo, en definitiva, a la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas, cuya base social la constituían la CNCA –Confederación Nacional Católica-Agraria–, los sindicatos obreros católicos y otras organizaciones de Acción Católica) e incluso a la Falange primitiva de José Antonio o de Eugenio Montes. Recordemos que la encíclica de Pío XI es un homenaje a la *Rerum novarum* de León XIII, de 1891, cuando las teorías comunistas de Marx y Engels hacen meña en el mundo (occidental). La Iglesia previene del materialismo histórico y del materialismo dialéctico. El auto sacramental, en efecto, defiende la propiedad privada con la muestra de un claro temor y una expectante inseguridad no sólo por el respeto de dicha propiedad material sino por la propia vida; en *Quadragessimo anno* leemos: «tanto el orden social cuanto el orden económico están sometidos a Nuestro supremo juicio, pues Dios Nos confió el depósito de la verdad» y más adelante añade: «Siempre ha de quedar intacto e inviolable el derecho natural de poseer privadamente y transmitir los bienes por medio de la herencia (...) El Estado no tiene derecho de gravar la propiedad privada con tal exceso de cargas e impuestos que llegue casi a aniquilarla», y más explícitamente aún: «que el trabajo sea el único título para recibir el alimento o las ganancias, eso no lo enseñó nunca el apóstol», (En este sentido cabe destacar la relación con las Cajas Rurales –esto es, las Federaciones de Sindicatos Agrícolas Católicos–, cuyo fundador en Orihuela fue el propio Almarcha –uno de los pioneros del Cooperativismo y del Sindicalismo en España– y las opiniones vertidas en la *Revista Social Agraria*, órgano de prensa portavoz del sindicalismo religioso); las imprecaciones contra el comunismo y el anarquismo son continuas en *QV*, y la encíclica se dogmatiza: «Socialismo religioso, socialismo cristiano, son términos contradictorios; nadie puede al mismo tiempo ser buen católico y socialista verdadero».

Culturalmente *QV* se desarrolla en el ambiente de revalorización del mundo barroco de los años 20 y 30, en los que esta cosmovisión se define –en debate– en torno al esplendor frente al desengaño, el pesimismo, el nihilismo, la obsesión temporal o la corrupción de lo material. La temática religiosa, no demasiado pródiga en la época, se explica por la identificación entre Religión y Política, como hemos visto, que conduce ahora a una primera cosmovisión hernandiana desde su perspectiva provinciana. Se ha llegado a hablar paradójicamente de auto sacramental *laico*, queriendo defender que MH es uno de los primeros que se atreven sin miramientos a relacionar en la obra literaria el espíritu sobrenatural divino y las revueltas «naturales» de una sociedad en crisis como ocurría durante los primeros años de la II República española. Ante la inviabilidad de la reforma agraria en la II República y de la desajustada situación de la Iglesia Católica, MH propone un mundo idílico, un paraíso caracterizado por la fraternidad cristiana y la solidaridad, donde el siervo y el obrero permanecen placentera y sumisamente sometidos al señor; ése es el camino que se predica hacia Dios: acatamiento a la jerarquía eclesiástica, obediencia y humildad.

Los condicionamientos reales que influyeron en el escritor oriolano para propiciar el abandono de su mentalidad pueblerina y religiosa, definida por un arte todavía hermético y *puro*, se circunscriben a las vivencias experimentadas entre 1934 y 1935 cuando MH se instala en Madrid. La sociedad española progresista e intelectual se caracteriza ya por el libre pensamiento que va superando las constricciones de la moral cristiana y su doctrina social. MH llega a repudiar su anterior labor en favor de lo religioso, rechaza las ideas sostenidas en el auto e increpa a la institución eclesiástica («Sonreídme» y «Alba de hachas» son los poemas claves). Su vida en Madrid le permite conocer los problemas más acuciantes del país y toma entonces conciencia de hechos pasados y pre-

sententes como los incidentes de Casas Viejas en 1933; se le abre un mundo de mayores horizontes, desmitificador, preocupado por los aconteceres de la vida diaria y algo apartado de oraciones y ritos externos. Vive, no sin estupefacción, los revueltos ecos de la represión de Asturias, en octubre de 1934, y asimila el régimen del bienio negro (en la II República) como caracterizado por la imposición autoritaria, antidemocrática, antiliberal y demasiado obediente al gran capital y al sagrario. En este sentido, *HP* constituye una de las más virulentas acusaciones al dirigismo de Lerroux y Gil Robles. Otro de los factores altamente condicionante para comprender el giro hernandiano lo suponen las nuevas amistades y los nuevos magisterios de pensadores progresistas; pero no sólo por su actividad literaria o intelectual sino también por la vida sensual y alegre que comparte; MH accede a una moral natural, de respeto y tolerancia, y libera su desbordante vitalidad hasta entonces reprimida por prejuicios católicos y provincianos. A Almería, Sijé, Pemán o Bergamín, suceden Alberti, G.^ª Lorca, González Tuñón, Aleixandre o Neruda, e incluso Machado y Unamuno. Pero entre las motivaciones históricas que facilitaron el giro hernandiano, se acumulan otras condicionantes que justifican su toma de postura: cuando MH llega y se establece en Madrid definitivamente el ambiente ideológico se colmaba de pensamientos vetados hasta entonces; la editorial Cénit difunde publicaciones sobre el arte y la sociedad. desde 1929: los escritos de K. Marx sobre España, traducciones del *Teatro del pueblo* de Romain Rolland (con prólogo de L. Araquistáin), 1929, *El teatro político* de Erwin Piscator, etc. Madrid vive un período de recepción de ciencias sociales, de ideologías inconformistas. Es el germen de las nuevas corrientes en la poesía, en narrativa, en teatro. MH se cala de esta atmósfera más comprometida con el trabajador; recapacita, conoce el mundo de la labranza, del pastoreo, del hombre del pueblo; poco le cuesta apreciar el valor de la pretendida Reforma Agraria, de las inquietudes más progresistas de izquierda y las cortapisas reaccionarias de la derecha en el poder.

Género literario

Respecto al género literario, si *QV* se construye sobre el modelo calderoniano del auto sacramental añadiéndole rasgos sobre la naturaleza y el trabajo más un componente social (socio-político), tanto *HP* como *LA* se constituyen en tragedias rurales/aldeanas de patrono basadas en las comedias de comendador de Lope de Vega, construidas sobre cánones de cuatro corrientes que fluyen en la escena española desde fines del s. XIX: 1) el *teatro poético* y, en ocasiones, de raigambre *musical* como la zarzuela; 2) la tradición del *honor ofendido* del teatro seiscentista que en MH (y en los orígenes del drama social con Dicenta...) se convierte en orgullo y amor propio heridos por conflictos de celos amorosos; 3) la primigenia localización *rural* o *montesa* –nunca urbana– de sus piezas, con el subsiguiente entronque tradicional y –en MH– vital de la oposición aldea/ciudad; y 4) el *teatro social*, nacido al mismo tiempo que el drama rural. En definitiva, este teatro de MH se peculiarizará por lo social tamizado por el amor, que aparece en estructura superficial, aunque latiendo un oculto y real conflicto de clases, lo comprendan (tarde) o no los propios personajes creados por su autor. Uno de sus mayores aciertos consistirá en el equilibrio de motivos rurales, sociales y de afecto o inquina personal debido a la dosis adecuada –aunque no participemos de su postura ideológica– de amor y/o envidia. Mas, frente al acierto, el fracaso lo supone el exceso de lirismo y simplismo popular en las oposiciones. Para Alberto Cousté, *LA* «logra el único ejemplo de esa rara síntesis entre realismo y lírica que pueda encontrarse en España fuera del Siglo de Oro».

Al reflejar los dos dramas a los que nos referimos una estructura dramática similar a la de las «comedias de comendador» de Lope (*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor*

alcalde, el rey, Ya anda la de Mazagatos) hemos optado por la más peculiar denominación de «tragedias de patrono», en el marco de un «teatro de reivindicación social», esto es, aquel teatro que persigue la concienciación del lector-espectador de la realidad circundante para defender o reformar sus resortes convivenciales (constante en el teatro hernandiano).

Constantes y evolución ideológica

Por otro lado, también ha variado la trascendencia en las dos nuevas tragedias: si el apego a la tierra, al trabajo y a la realidad es continuo, la religiosidad del auto sacramental se vuelve paganidad de repercusión laica, lejana a toda teología; la cosmovisión hernandiana se está vehiculando a través de un misticismo telúrico en el que el denominador común es el amor entre los seres de la naturaleza, los hombres, y la naturaleza misma. Ello provoca un panteísmo grato al poeta oriolano desde sus orígenes, y un intimismo que recoge todo problema circundante, y por encima de su tratamiento épico, trágico o melodramático se alza la voz sincera y amorosa del creador sobre sus criaturas humilladas. A. Sánchez Vidal encasilló *HP* como «producto flojo del sindicalismo católico-paternalista con barruntos sociales».

Ya en esta etapa, aún de formación en la poesía de MH, se esbozan y terminarán definiendo las características a las que de nuevo llegará tras la guerra en su *Cancionero y Romancero de Ausencias (CRA)*: lirismo, intimismo y dolorosa esperanza basada en la adversa sociedad con la que se compadece. El dramaturgo, en 1936, y el poeta entre 1938-1941 (*LA* y *CRA*), asumen el tragicismo de la circunstancia, la represión vital, la crueldad de los momentos políticos que soporta y en los que participa y sobre los que desea incidir haciéndolos suyos, personales: encontramos en su obra profundidad de pensamiento al contextualizar la historia destruida que lo anula y aísla, sentimos amor como centro de su constelación y percibimos luz como indicio de la victoria del sol sobre la sombra.

Ideológicamente, empero, MH no se halla en una posición que postre el sistema dominante; MH aún no rechaza el sistema jerárquico y capitalista; defiende al obrero, pero no muestra una actitud repugnante hacia el patrono, siempre y cuando éste actúe con *patronal criterio (al modo paternalista)*. Para ello el dramaturgo oriolano procede del siguiente modo: en primer lugar, no se ciñe con rigor a los sucesos históricos y cuando, por sus episodios, conecta con acontecimientos de relevancia nacional, opta por un enfoque inclinado hacia lo intrahistórico: descripción de los episodios cotidianos, de modo directo, y no su impacto en la política del país; este criterio asimismo –y no casualmente– era el seguido por Lope de Vega, aunque es sabido que éste no se alejaba en demasía de la notificación de los eventos históricos, y no tergiversa su fuente (por ejemplo, la crónica de Rades para su *Fuenteovejuna*), pero sí elige un doble procedimiento que es semejante al de MH en *HP* y *LA*: la presentación argumental dividida en dos acciones (en *Fuenteovejuna* la primera, la del pueblo, y la segunda, la del Rey y Ciudad Real) correspondientes a la intrahistoria y la historia. De estas dos acciones es más extensa y más patente, y sobre todo más actual para el s. XX, la primera –la rebelión justificada de un pueblo frente a los abusos del comendador, su señor–. Y en segundo lugar, «al igual que» MH, Lope había preferido plantear su conflicto dramático sobre la base de un problema amoroso y no económico, tal como exigía la fidelidad histórica. En ambos casos, tanto el autor madrileño como el oriolano, confieren a sus obras una denuncia no corrosiva para el sistema dominante. Obviamente, MH no acata de manera literal los presupuestos ideológicos del escritor seiscentista, y su propia evolución es apreciable desde *HP*, que hemos de entender como ensayo de *LA*, pero con notabilísimas diferencias escénicas.

Significados

Varias, y no sólo una, *stricto sensu* son las interpretaciones que ofrecen los dramas hernandianos; distintas aproximaciones semánticas interrelacionadas que configuran una determinada visión del mundo.

En *QV* podemos apreciar, al menos las siguientes posibles lecturas (o amalgamas de lecturas): 1) lectura *religiosa* en dos vertientes: la cristiana-católica (La Redención divina premia con la Gracia eterna el afán de pureza y perfección y el arrepentimiento de toda perversión material) y la panteísta-hilozoísta (dejado llevar el escritor por su misticismo pagano y su apego a la Naturaleza, confiere al mundo y a sus criaturas una vida propia); 2) *costumbrismo utópico*: el auto nos sumerge en una coexistencia de agro y pastoreo, en el mundo del trabajo, intentando conservar ese mundo idílico, enajenante, del campo (puro y casto) en oposición a la ciudad (viciosa y corruptora); 3) lectura *socio-política*: entre 1933 y 1934 MH rechaza la lucha de clases, condena a los trabajadores subversivos, revolucionarios y huelguistas frente a los intereses de la clase dominante; defiende los valores tradicionales y sociales de la *derecha* monárquica que se oponen a los —en su opinión— abusos expansionistas e injustos de las fuerzas republicanas (comunistas, anarquistas...); 4) lectura *ético-epistemológica*: la inocencia e ignorancia del Hombre se abandonan por los conocimientos que proporciona la experiencia y que sólo conducen al dolor, afirma el poeta (desde una perspectiva afín al personalismo cristiano más que al existencialismo pesimista); el comportamiento del Hombre permanecerá ofuscado por la falta de guía (trascendental): en este sentido, *QV* pertenece a la tradición de las «moralidades» o los «enxempla» cristiano-medievales; el conocimiento del hombre, pues, deriva de la idea de Dios, sin la cual el Hombre continúa en su ignorancia abocada al nihilismo. En conclusión, MH sintetiza en el personaje alegórico del Hombre a toda la humanidad y las complejas circunstancias determinadoras del devenir histórico, en el que han de incidir y coincidir las variables éticas, costumbristas, sociopolíticas y religiosas como un todo.

En *HP* y *LA* —todavía en proceso de madurez ideológica— comparte la carga semántica de sus dramas entre la vertiente política reivindicativa y la vertiente íntima de la convivencia social: aspectos que en MH no coinciden aún, pues ante el abuso social que perturba las relaciones humanas y degenera la estructura jerárquica el dramaturgo oriolano reclama autenticidad, respeto, orden y amor entre Administración y administrados, entre patronos y obreros, pero manteniendo el régimen establecido: los conflictos surgen —viene a afirmar— a causa de los individuos no del sistema. Estas dos tragedias (estrechamente relacionadas) presentan un movimiento ideológico regresivo: *HP* se presenta como una obra social en la que hay un conflicto amoroso también, mientras que *LA* aparece como una intrincada historia de amor estereotipado que se ve doblemente perturbado con el conflicto social (Isabel/Don Augusto).

El tono (o relación atmósfera-tema), en *HP* resulta más agrio y deleznable, propio de un enconado tratamiento directamente social (aunque en estricto sentido la rebelión no sea propiciada por lo social); con *LA* el escritor se sobrepone a lo estrictamente social: y es éste otro de los valores de la obra hernandiana, ya que el teatro —el arte duradero no debe exclusivamente ni directamente reducirse a abordar los problemas de la hora política de su momento— debe más bien responder prioritariamente a las preocupaciones y anhelos de la esencial humanidad, tal como sólo el genio del escritor puede intuirlos.

* * *

Mas continuemos intentando profundizar en el significado de las obras a través de los últimos parámetros de análisis: el tiempo, el espacio y los personajes, siempre desde sus posibilidades de interpretación.

El tiempo

El sistema signico escénico (no lingüístico) del *tiempo* resulta de singular relevancia en la recepción/compreñsion del texto, aunque T. Kowzan no lo citara en su clasificación de 1968 (donde incluía signos definidos por sus cualidades espaciotemporales, pero no el tiempo en sí como variable o cuarta dimensión). La distribución temporal es muy cuidada por MH en todas sus obras, preocupado por las relaciones con los espacios sémicos y con la propia acción: simbolismo de las estaciones, las partes del día (y su luminosidad), etc. De capital importancia resulta la concepción en tres niveles en el auto sacramental: a) ahistoricidad: se tiende a la generalización, lo que implica un valor universal (ya el carácter eterno de la salvación en *QV* ya de las relaciones humanas en el teatro social), b) historicidad: el argumento de la obra se conecta estrechamente con los sucesos y las posiciones de la época (1933-1936), y c) poético-dramático: oposiciones internas luminosidad/oscuridad, bonanza/tempestad, mañana/noche. En *HP*, además, la insistencia del paso del tiempo intensifica la angustia popular por la incertidumbre del futuro. En *LA* se alcanza un dominio absoluto en el que la percepción de la obra como fuente luminosa tan sólo se ve oscurecida con el final mortal (al anochecer): MH llega a constatar en *LA* un mundo –con ilusiones amorosas vanas, fútiles y frustradas– dominado por la insolencia, la violencia y la insolidaridad y el engaño.

El espacio

Respecto a los espacios dramaturgicos y sémicos, el campo (la aldea o la naturaleza) es el elemento dramático más destacado. Se mantiene en todas las obras la pugna dialéctica tradicional entre ciudad *versus* campo. Existe en *QV* una retrospección hacia un mítico e idílico mundo (pastoral, y también campesino); pero esta regresión de vivir en sueños un mundo pretérito, inocente y puro (el mito de la Edad de Oro) no está apartado de la realidad histórica de los efervescentes años 30: esta postura conservadora e inmovilista se puede deber incluso a la influencia velada del carlismo muy en boga en la ciudad natal del autor, Orihuela, durante estos años: deseo de una sociedad agraria precapitalista, con una relación utópica entre patrono y obreros. Esta conclusión palmaria es extensible al resto de obras hermandianas. En *HP*, el espacio resalta la dureza y la agresividad de la situación obrera (tenuemente amortiguada por la visión idílica del principio y la proximidad de otras zonas arcádicas); las sugerencias de ahogo, represión y limitación que concurren se deben a la sensación de agrupamiento en espacios pequeños, cada vez más estrechos y en descenso de altitud. Lo amoroso se funde con lo campestre, en *LA*, y ello se evidencia en la captación poética de la tierra y la mujer: la tierra como mujer y la mujer como tierra, y su deducción social más trascendente: tanto la mujer como la tierra pertenecen a quien las ama y las fecunda. MH enriquece su acepción poética con vínculos biológicos que añade a las circunstancias históricas dolorosas que vive; consigue por ello una expresión épico-lírica original, perenne y total. En la idea de la fusión plena y panteísta, llega a afirmar Juan, el protagonista de *LA*, que la tierra no es suya sino que él mismo pertenece a la tierra. (Acepción que no escapa de la impronta social).

Los personajes

Para cerrar el análisis del significado de la obra es precisa la interpretación de los personajes y sus mundos semánticos producidos: su contenido y su valor alegórico-simbólico y estructural. Los dramas hermandianos se caracterizan por la gran cantidad de personajes, definidos por el maniqueísmo y el melodramatismo; no obstante, logra MH sus mejores instantes dramáticos con la gallardía de las intervenciones en las que el protagonista (o el antagonista en su primera etapa) se erige en prototipo instigador de la

rebelión y habla por todos; así en las arengas del Deseo en *QV*, del Pastor en *HP* y de Juan en *LA*. En esta última hora, junto a personajes corales y «tipos», hay también un transparente culto a la individualidad heroica; ya no contemplamos un (único) movimiento colectivo, anónimo, sino la exaltación del individuo (del héroe que representa o encabeza un grupo); ésta parece ser la deuda de MH al tamizado romanticismo con el que la obra lopesca se aprehendió entonces, sobre la base ideológica del romanticismo-comunismo que había repudiado tanto Ramón Sijé. La evolución cosmovisionaria de MH se capta mejor desde un punto de vista de lectura metadramática (o metalectura), como apuntamos; en este sentido, hacemos una lectura muy política de los textos hermandianos relacionada con el simbolismo o la alegoría implícitos que ya propusimos, con la premonición (quizás casual) incluso de la guerra civil, como intuyera en la pintura Salvador Dalí.

Puestas en escena

No han sido muchas las representaciones de estas tres obras hermandianas. Con montajes diversos sería más lícito enjuiciar la calidad teatral de sus propuestas escénicas, amén de que la diégesis narrativa o de que el argumento nos parezcan en principio débiles, simples, ingenuos y sustentados en un maniqueísmo excesivo y en una retórica frecuentemente inadecuada.

Sin duda, si estas obras se hubieran presentado en vida del autor, habrían despertado reacciones muy distintas y polémicas en los críticos, intelectuales y espectadores en general de la época. Ello mismo podría haber influido en el quehacer posterior de la dramaturgia hermandiana.

Reseñamos las puestas en escena y su sentido de las tres obras que comentamos.

1) *QV* era saludada en 1934 por Raimundo de los Reyes ya como «su obra cumbre», y son frecuentes las valoraciones de admirable y obra maestra, de calidad excepcional, una de las piezas más bellas de España; L.F. Vivanco la estima sin paliativos como obra representable, de gran aparato. La prueba palpable de que estos juicios no andaban descaminados la obtuvimos en 1977 cuando el grupo alcoyano «La Cazuela» estrenó el auto sacramental. Si esta obra hubiera sido representada en 1934, no creemos que hubiera causado menos escándalo y más significativo que los primeros dramas de Alberti o de José M.^a Pemán, en sus enfrentados presupuestos ideológicos. No fue así; hubo que esperar a la muerte del General Franco para que el Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación Provincial de Alicante propusiera su estreno mundial. Fue el 13 de febrero de 1977 en el Teatro Circo de Orihuela. Contó luego con tres representaciones más en la provincia: Alicante, Alcoy y Petrel. El montaje fue dirigido por Mario Silvestre y los decorados y el vestuario se debieron a Alejandro Soler.

Quisiera resaltar simplemente el paralelismo que se establece entre el momento de la escritura y el momento de la representación de *QV*: MH redacta el auto, como obra de la contrarrevolución, cuando en España se ha cerrado un período dictatorial y da comienzo una etapa democrática con la II República (era 1933-34); el montaje es pensado precisamente en el instante en que termina la dictadura franquista (1975) y se inicia la transición hacia una posible democratización con la irrupción de partidos ideológicamente encasillados en la izquierda (o en el sencillo progresismo de la apertura política): era 1976-1977. Por ello interpretamos este hecho como un contrahomenaje de los poderes establecidos aún de la derecha española para contrarrestar la presión del «Homenaje de los Pueblos de España» que se desarrolló popularmente en 1976 con la indudable

politicización de la figura del escritor oriolano. Con todo, el resultado estético de la puesta en escena de «La Cazuela», grupo aficionado a la postre, puede ser calificada de notable pues presentaron un montaje efectista y brillante, en el que se resaltan los valores intrínsecos aceptables de la primera propuesta hernandiana para las tablas.

2) También R. Marrast se lamentaba de que *HP* no fuera representada durante la guerra civil, a pesar de ser –dice– superior a muchas de las que sí conocieron el honor de la escena. Alberto Cousté se sorprende aún más: «tiene grandes posibilidades de éxito escénico y resulta sorprendente que no haya sido estrenada». Al margen algunas alusiones de representación en la Universidad de Valencia, sobre 1967-1968, de lo que no hemos encontrado mayores referencias, el estreno se llevó a cabo en la ciudad francesa de Toulouse el 31 de octubre de 1963, a cargo del grupo «Amigos del Teatro Español» (ATE) dirigidos por Manuel Martínez Azaña, sobrino del que fuera presidente de la República, Manuel Azaña. No se escapa en este caso la motivación sociopolítica de claro matiz antifranquista, amén de la estética, de este esfuerzo del grupo de exiliados y emigrantes españoles por recuperar un drama tan desconocido. Coincidió que en aquel momento hubo también una huelga importante en las minas asturianas: algunos de los mineros acudieron a Toulouse. Los actores nada tenían que ver con profesiones intelectuales, lo más frecuente era su dedicación a la construcción (albañilería, etc.). Teatro comprometido y realista en su carácter político-social, drama obrero de logradas características, nos destacaba Marie Laffranque, secretaria entonces del grupo ATE, como elementos de interés para su elección. Nuevamente, de la experiencia real de la puesta en escena de *HP* se colige la captación plenamente rebelde de la propuesta social de MH en función de una aprehensión rápida de la producción teatral; con lo que se legitima el cambio ideológico del escritor oriolano a nivel simple y palmario como hijo y poeta del pueblo: sin intelectualismos progresistas y con mucho de utopía popular –y conservadora, al fin–. La obra se representa en más de una decena de veces, en varias salas, saliendo incluso de Toulouse. En el montaje se enfatiza la aparición de la Guardia Civil de forma virulenta, recuerda M. Martínez Azaña. En definitiva, la prensa de Toulouse –*La Dépêche* o *Sud-Ouest*– recibió este trabajo con muy elogiosos comentarios.

3) Otra obra maestra, según A. Sánchez Vidal, es *LA*: «la obra de mayor brío y la más garbosa de Hernández», pero mejor valorada como expresión poética que como pieza teatral.

LA ha sido el drama más representado; siempre después de la muerte de su autor. Hay constatadas cuatro puestas en escena: a) 1960, en Toulouse, lectura-espectáculo sin decorado, el 12 de marzo, por el grupo ATE, con Martín Elizondo y Juan Mateu, entonces exiliado en Francia; b) 1968, en Pedralba (Valencia): se trata del estreno en España (con cuatro funciones en la provincia de Valencia). El promotor y director (y actor) fue Jan Matéu Picó al frente del Cuadro Artístico de Pedralba (luego Grupo Teatral de Pedralba), en junio, una vez regresado a España; c) 1972, en Madrid: a cargo de la compañía del Teatro «Muñoz Seca» dirigida por Natalia Silva y Andrés Magdaleno. El estreno (presentado como mundial) tuvo lugar el 17 de octubre. Se mantuvo en cartel hasta mayo del año siguiente, con más de 200 representaciones. Viajó también por otros puntos de España (incluida Orihuela). Fue, eso sí, la primera representación con criterio empresarial (y profesional); d) 1977, en Barcelona: el 11 de junio, la *Companyia de L'Assemblea d'Actors, Directors i Professionals Autònoms*, dirigida finalmente por Jaume Nadal (habiendo iniciado la adaptación y los ensayos Trino Trives) actúa en el Teatre Grec.

En conclusión, es importante destacar la relación pragmática de estas puestas en escena por lo que representan en cuanto a cambios de sentido y apropiación de lo

semántico; es nota común en todas las propuestas una intención política inequívoca, a veces tergiversadora (e ilícita) según lo analizado a partir del texto dramático. El enfoque político de reivindicación sesgada hacia la derecha política (lo que se llamaba entonces «apolítico») parece ser una de las ideas —entre otras— que promovió los trabajos escénicos de *QV* en 1977 y *LA* de 1972, mientras que el uso decantado hacia la izquierda (o el antifranquismo) pareció inspirar las otras representaciones: si en febrero de 1977 en Alicante y Orihuela se aprueba la representación de *QV*, pocos meses después, a partir de junio, se lleva a cabo la puesta en escena de Barcelona del *LA*, con la idea —expuesta por el director— de recuperar un clásico y plantear una circunstancia social con plena vigencia todavía: la visión que se buscó se apoyaba en dos planos: primero, sobre todo, el revolucionario (la reivindicación social y política), y, en segundo lugar, potenciando el lirismo con imaginación en el montaje (con una especial escenografía, movimiento, iluminación y dicción de los versos)... Algunos críticos insinuaron incluso que en la representación había excesiva politización.

Permítaseme concluir este apartado con la lucidez de las palabras de José Monleón quien comparó las actuaciones de Madrid en 1972 y de Barcelona en 1977 con una reflexión sobre la validez dramática de un teatro como el de MH: «Hace unos años, en el Muñoz Seca, se presentó esta obra en un montaje formalmente naturalista y centrado, sobre todo, en destacar la belleza del verso. El intento —uno de los pocos valiosos que ha ofrecido dicho local desde su última recuperación para la actividad escénica— planteó la cuestión que surge cada vez que se monta a un gran poeta de la literatura: ¿no corresponderá al convencionalismo métrico y lírico del lenguaje, y aun al modo de tratar la fábula, una estética escénica distinta a la empleada para el teatro prosaico? ¿Cabe conjugar el naturalismo con el verso de Miguel, el tratamiento psicológico de los personajes con la estilización que suelen proponer los “grandes textos poéticos”? ¿Hasta qué punto será, en cada caso concreto, una torpeza del “aparato escénico” o una expresión de la falta de “talento dramático” del poeta? Si en Madrid —en tiempos de censura vigilante— se puso el acento sobre la palabra, ahora, en Barcelona, muy lógicamente, se han volcado (...) sobre la significación política del autor. Con lo que parece que la única cuestión consiste en conseguir que el espectáculo encuentre en la representación de *LA* cuantos materiales justifiquen las afirmaciones previas; de lo cual deriva, por parte del actor y de los directores, el obligado subrayado de aquellas escenas y aquellos versos que pongan su énfasis en la injusticia social, y, por parte del público, el correspondiente y agradecido aplauso, como si se tratara de espectadores a la espera del aria que justifique toda una ópera (...) Porque, en última instancia, ése ha sido el testimonio aportado por esta representación de *LA*, un trabajo limpio, claro, honesto, pero peligrosamente escolar, si, soslayando todo paternalismo y no dejándonos llevar sólo por criterios de solidaridad política, debemos considerarlo como una “respuesta” o una alternativa democrática frente al teatro tradicional».

Conclusión

QV es el producto de unas circunstancias socio-políticas (1933-1934) muy determinadas. Aunque la temática es prioritariamente religiosa, los avatares históricos no le hacen desentenderse de la realidad, entre la crisis y el conflicto. La teología se somete poéticamente a la naturaleza y a la cotidianidad que MH introduce sorprendentemente sin la menor apariencia de artificio. El carácter libresco en la inspiración, que tanto se defendió por escoliastas, más bien se desvanece y da entrada a la originalidad y actualidad hermandianas; mas su capacidad emuladora a nivel estilístico pronto aparece en el auto y no deja de ser intensa y reiterativa. Fuera cual fuere su evolución posterior, MH aparece en *QV* —por su limpia inspiración y su sincero sentimiento— como el poeta reli-

gioso que más sobresale en su época. Ahora bien, lo más interesante y novedoso en el auto estriba en la identificación entre la rebelión hostil a Dios y la revolución adversa al hombre: el desenlace potencia la salvación última del Hombre por la Gracia Divina frente a la indefensa vitalidad del ser humano por sí mismo.

Literariamente, se ha de discernir de modo claro entre su lirismo y su carácter dramático; aunque la valoración lírica de la obra funcione paralelamente a sus efectos dramáticos, a su estructura y a su ritmo. No podemos saber exactamente hasta qué punto el público que presenciaba los autos del siglo de oro, o el espectador contemporáneo, comprendía los problemas de la teología planteados sin la pesadez de un sermón, procurando combinar lo agradable y lo útil. Es muy posible que los símbolos y los valores alegóricos no sean del todo satisfactoriamente desvelados ni resueltos. Gran parte de atracción, por consiguiente, radica en la espectacularidad del montaje en relación con las obras de la época (tanto del s. XVIII como del XX, en 1934 o en 1977) y en algunos atisbos de humor e intriga. Es decir, que aunque *QV* combine sus esencias teológico-dramáticas con un espléndido soporte teatral, es éste el que parece dominar en la apreciación del espectador: la razón, empero, de la importancia en su género radica en desarrollar la síntesis de las artes en la puesta en escena (*el espectáculo total*), tal como se primaba en la dramaturgia calderoniana. Así pues, uno de los aspectos originales de *QV* consiste fundamentalmente en humanizar la metáfora y la alegoría, acercar el planteamiento abstracto e impersonal a una realidad próxima a la del autor y el lector. De este modo, ideas y sentimiento religioso se aproximan a través de un paisaje y una agitación social que se superponen a la ubicación imprecisa o “aespacial” y a la “atemporalidad” sempiterna que caracteriza a los autos clásicos, sin perder su significado de permanente vigencia. El lirismo alcanza momentos estremecedores en la obra: oír a los personajes permite gozar de la sensibilidad poética y del amaneramiento de la lengua, en réplicas llenas de reminiscencias clásicas. Sin embargo, es aquí donde surge el primer defecto que comienza a desmoronar el auto y a derruir su estructura pues el ritmo dramático se resiente de la lentitud y morosidad con que avanza el auto sacramental; no existe concentración sino verbosidad: la concisión poético-teatral no caracteriza a las figuras alegóricas de *QV*. La belleza lírica de algunos pasajes alterna con los diálogos alambicados entre gongorismo y calderonismo. De la personalidad poética del autor apenas apreciamos en ocasiones sólo sus habilidades miméticas, a pesar de sus logros. Por otro lado, la incursión del lenguaje popular permite definir y deslindar la estratificación alegórico-social de los personajes pero de nuevo esto nos lleva a un defecto dramático: el maniqueísmo, sobre todo desde el punto de vista de los referentes históricos. Planteamiento y desenlace parecen simplistas; más justificables por la ingenuidad del género que por la impericia del autor.

En cuanto a la renovación del género, ésta no se consigue con el empleo de una forma expresiva semejante y un tratamiento del tema que no supera, aunque actualice, los presupuestos del siglo de oro. R. Alberti, en *El hombre deshabitado*, lo concibió de manera mucho más sugerente y reflexiva en la intención temática, aunque el desarrollo dramático de signo contrario sea más ambicioso y más denso en *QV*. Por tanto, sólo podemos hablar de innovaciones al referirnos a las incursiones temáticas (campo, naturaleza, orden social y político..., Dios) y a los continuos cambios de decorado, junto a los efectos teatrales de la luminotecnia y el sonido que *QV* permite. (Con todo, *QV* está lejos de las líneas del teatro renovador de la época).

Aun teniendo en cuenta tan sólo los logros parciales –lírica y dramáticamente–, *QV* es una obra de relieve en el teatro poético religioso español y marca un hito en la historia social del teatro contemporáneo de la derecha.

* * *

La vigencia coetánea en el cuarto decenio de los «dramas del poder injusto» o las tragicomedias de la heroicidad del pueblo, como ente colectivo, en su lucha por la libertad y la justicia, es avalada por las continuas reposiciones de las obras clásicas que sirvieron a MH para sus *HP* y *LA*. Así *Fuenteovejuna* de Lope de Vega vio la luz como espectáculo teatral y hasta como zarzuela y cine; la filmografía norteamericana presentaba el trabajo de Boris Segel sobre Masada, con motivo de la defensa judía contra el poder romano, en el año 72 de nuestra era: el suicidio colectivo representaba el gesto de una concepción moral admirable: colocar por encima de la vida el valor de la libertad.

MH pretenderá compaginar los dos aspectos trascendentales de la obra artística señalados por el maestro Azorín: «uno es su valor técnico, estético; otro, su alcance y su influencia sociales». Si en su producción poética lo consigue, en el teatro adolece del equilibrio necesario entre trama e ideología. Tanto en *HP* como en *LA* prevalece al final el compromiso social sobre la pretensión artística; en algunos pasajes es la ambigüedad semántica o la incongruencia de los acontecimientos la nota que hace dudar de la correcta captación de su tesis social debido a la inverosimilitud de sus episodios (sobre todo en *LA*). Estas dos obras reflejan conflictos sociales si bien tamizados por valores más intimistas. MH proyecta encrucijadas económicas y convivenciales si haber sabido satisfacer con acierto la arquitectura artística de su propuesta dramática: falla la coherencia dramaturgica en algunos nexos de la acción; la incompatibilidad de rasgos naturalista-costumbristas con fuerzas actanciales no creadas sobre el tradicional enfoque psicologista. Todo ello impresiona al lector/espectador por su irracionalidad en la diégesis, su maniqueísmo y su simplismo temático, su simplicidad argumental, envuelto en un retoricismo que sugiere —ahora sí— artificio o refinamiento fuera del lugar. El teatro poético en MH no alcanza la compatibilidad exigida con la sobriedad de la reivindicación social; más bien la perturba y distorsiona. En definitiva, la característica más resaltante del teatro hernandiano consiste en la combinación de dualidades que *a priori* parecen antitéticas (aunque el resultado no es siempre afortunado): se procura compaginar el realismo (verismo) con el idealismo; los recuerdos (objetivos) con los deseos (subjetivos); rasgos del teatro aristotélico con un compromiso más propio del teatro épico; recursos intrahistóricos con proyección histórica; un teatro poético, en fin, de la palabra, con un espectáculo total. Ahora bien, la voluntariedad de las aparentes incoherencias psicológicas o diegéticas obligan a una lectura no basada exclusivamente en presupuestos naturalistas, costumbristas o realistas, sino que debe ampararse también el poder simbólico de la alegoría en los personajes y en la acción.

Lo más peculiar de la producción poética de MH radica en que siempre se oye su voz, su yo poético con el que nos identificamos, incluso cuando su tono se hace épico y se aleja de la apariencia lírica. El lector/espectador se estremece al aprehender la tragedia como ejemplo palpable del protagonismo real del poeta. La diferencia entre poesía y teatro de MH estriba básicamente en una mera cuestión de géneros, pues mientras en uno se libera literariamente en 1.^a persona en el otro busca la catarsis personalísima en 3.^a. A esta sugerencia coadyuva, efectivamente, la difuminación de las fronteras entre el teatro épico y el teatro aristotélico en la dramaturgia de MH, tal como adelantamos.

Los dramas hernandianos del poder injusto priman lo intrahistórico sobre lo histórico, hacia lo que pretende ampliar su significado: elevar la intrahistoria (lo convivencial de lo diario, el amor) a Historia (la trascendencia social y política de una comunidad amplia, de un país). Ello lo afronta MH por medio de la alegoría en *QV*, de la impronta específica de su teatro social (colectivizado con el protagonismo casi anónimo del pueblo trabajador en su quehacer diario) y de la oposición entre el héroe-antagonista (Franco, etc.) y la masa popular republicana en su teatro bélico.

El mundo dramático de MH viene delimitado semánticamente, con notoriedad en *LA*, por la imposibilidad del amor siempre que impere la injusticia, esto es, la maldad o los deseos desviados. De todas las funestas consecuencias que la injusticia social puede acarrear es la mayor la que atenta contra el más íntimo de los sentimientos: el amor.

* * *

La temática y el concepto teatral de MH sigue en su corta producción una evolución progresiva que se aleja de la proyección de lo esencial humano en sus dramas y los debilita artísticamente: parte del intimismo y la lucha interna del hombre para lograr su salvación, en *QV*, de escenificación espectacular; prosigue con la incorporación de la preocupación social latente en *HP* en donde yuxtapone el yo al nosotros con tonos agrios y menos riqueza escénica; en *LA* ya están situadas a un mismo nivel la problemática de la injusticia social –la presión latifundista– y las motivaciones individuales, hasta hacer compatible la cabal realización de los afectos personales (como el amor o el odio) sin su molesta interrelación con lo social: la trama se bifurca en caminos aparentemente separados que en realidad son uno mismo en la cosmovisión hernandiana y terminan confluyendo fatalmente. La ambientación escénica llegará a la nulidad casi absoluta con el teatro de guerra (en especial en *Teatro en la guerra*), donde se enfatiza el encono político sobre otros anhelos.

Dos son, en suma, pues, los factores que coinciden en los aspectos sociales del teatro del oriolano: uno, tradicional y formalista; otro, ideológico, radicalmente contemporáneo, situado en la lucha existencial del hombre contra sus propias pasiones o contra los factores exteriores que lo condicionan. De este modo, se realiza en la obra de MH un teatro híbrido que participa por igual del popularismo lopista o del didactismo neocatólico al modo de Calderón, y de los sentimientos de rebeldía y soledad humanas, que lucha, infructuosamente, contra su sino fatal. Precisamente por la interconexión y simultaneidad de los dos factores –de una visión utópica y arcádica y una realidad hostil– se fundamenta la latente indecisión en cuanto a lo social, mientras que en lo personal MH se muestra en su teatro a la altura del poeta humanísimo que es en su obra lírica.

* * *

MH es el autor más representativo e interesante del teatro comprometido español (social y político) de los años 30, en sus dos vertientes opuestas: teatro de la derecha y teatro reivindicativo proletario; ambas unidas por su formalización poética y utópica de los presupuestos idílicos. Sin duda, *LA* supone la culminación de la pastoral dramática de la izquierda. Ahora bien, el escollo insalvable de la dramaturgia hernandiana se debe a la inadecuación de los medios expresivos empleados en relación con los temas y su tiempo; no tanto por indigencia técnica, sino por inadecuación o impertinencia semiótica. El dramaturgo oriolano, aun utilizando similares elementos y los motivos poéticos que Dicenta, Alberti o G.^ª Lorca, dado su peculiar tratamiento de la trama, no consigue los mismos resultados dramáticos.

Teatro, pues, digno e interesante, pero sin la trascendencia en el devenir literario y escénico español de creaciones como las de R. Alberti (con tanto por reivindicar todavía) y, especialmente, F. G.^ª Lorca (desde sus tragedias rurales hasta sus exploraciones surrealistas).