

## PUESTAS EN ESCENA DEL TEATRO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

JESUCRISTO RIQUELME

“A veces, comprometerse es lo que suele comprometer. Por eso, la mejor manera de no comprometerse es estar ya comprometido. En arte, como en todo, hay que empezar por comprometerse”.

(J. Bergamín, *El cohete y la estrella*, 1923)

A pesar de que la dimensión poética de M. Hernández eclipsa su quehacer teatral, conocemos bien la tremenda vocación que sintió por ser dramaturgo. En sólo cuatro años concluyó cinco dramas y cuatro piezas cortas, que constituyen los seis títulos de su obra dramática completa.

Vamos a tratar a continuación sobre las puestas en escena del teatro de M. Hernández, como aproximación sociológica y no estética.

Dos grandes etiquetas se han colgado al M. Hernández dramaturgo y ambas pesadas como losas: Teatro poético y teatro político; y es que –es cierto– estas dos denominaciones recogen sus dos facetas más populares: la de poeta (poeta metido a dramaturgo) y la de hombre comprometido que arenga sin paliativos. Y, en ocasiones, con frecuencia, aparecen ambas incluso al unísono. Y esto lo comprobamos en sus seis obras teatrales. Ahora bien, de lo que no cabe duda es de que siempre se trata de un teatro ideológico, que huye de lo alienante y del escapismo.

Durante los años 30, las tendencias culturales y expresivas sufren un vuelco tal que se hace pertinente la aseveración general de A. Ubersfeld para quien “el teatro es una práctica ideológica, e, incluso, más frecuentemente, muy concretamente política”<sup>1</sup>. ¿Y cómo definiríamos esto? Massimo Castri llama teatro político a 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, y quiere transformar en función 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<sup>2</sup>).

[Han cambiado muchas circunstancias desde que Piscator, Brecht o Artaud establecieron sus presupuestos, pero, *mutatis mutandi*, la esencia continúa]

En este sentido, en efecto, todo el de M. Hernández ha podido ser percibido como un teatro político; ideológico (en su acepción reflexiva, presuntamente filosófica o metafísica, de transmitir una visión del mundo y de la vida) y político (de una opción conservadora en su etapa oriolana o de una opción en progreso humanitario, por la que dio su vida).

Para las puestas en escena, estas vertientes poética y política de su teatro han sido determinantes; así como su adhesión comprometida a la derecha o a la izquierda. Con una variante, sumamente significativa, al llegar justo a nuestros días: lo que vendrá a servir de conclusión para nosotros.

Vamos seguir un criterio de exposición cronológico, en tres cortes históricos:

- 1.1° El contexto del escritor: a partir de la década de los '30... y los primeros años al *esta - llar la paz e imponerse la victoria*.
2. En 2° lugar, el contexto del exilio político español y la primera apertura: las décadas '60 y '70. (Régimen franquista todavía... y *resistencia* franquista).
3. Y, finalmente, el contexto actual y las nuevas perspectivas de propuestas escénicas.

Discúlpenme la simplificación. Para centrarnos todos...

Se han señalado cuatro etapas en la vida y la creación de Hernández: su teatro encaja a la perfección en esas mismas etapas, por supuesto. Apreciemos la correspondencia esquemáticamente:

Conforme lo van leyendo, destaco tres notas:

- Aumenta el compromiso (hacia la República y la guerra)

1. Etapa oriolana.	II. Transición	III. La guerra	IV. Etapa carcelaria.
Naturaleza Hermetismo y pureza. Religiosidad.	Amistades Amores 1ª reivindicación social	Propaganda Reivindicación (Des)ilusión Tema del hijo.	Intimismo. Asunción de adversidad. Esperanza.
(1910)... 1934-5	(1910)... 1934-5	...1936-9	...1939-1942
<i>Perito en lunas.</i>	<i>Perito en lunas.</i>	<i>Viento del pueblo</i>	<i>Cancionero y romancero de</i>
...	...	<i>El hombre acecha</i>	<i>ausencias.</i>
Auto sacramental QV <i>El torero mas valiente</i> de TV	<i>Los hijos de la piedra</i> HP <i>El labrador de más aire</i> LA	<i>Teatro en la guerra</i> TG <i>Pastor de la muerte</i> PM	

	Temas políticos	Temas de prensa	Temas de agenda (políticos)	
Crónicas	Revoluciones y transiciones	Cursos, libros, testimonios, artículos, prensa	Programas de radio y televisión	
Año	Algunos	Temas	Temas de guerra	
1954-1955	Ritual del gasa	Ritual del gasa (Ayer, Solicitud existencialismo)	Armenios (Seculares)	
1956-1957	Compromiso político	Compromiso político	Alusiones políticas	Compromiso político
1958-1959	QV 1933-1	TV 1931	QV 1935	TG 1937, PM 1937
1960-1961			1961-1962	TG 1938
1962-1963	Intelecto		Censuras	
1964-1965			1964-1965	
1966-1967			1966-1967	
1968-1969			1968-1969	
1970-1971			1970-1971	
1972-1973			1972-1973	
1974-1975			1974-1975	
1976-1977			1976-1977	
1978-1979			1978-1979	
1980-1981			1980-1981	
1982-1983			1982-1983	
1984-1985			1984-1985	
1986-1987			1986-1987	
1988-1989			1988-1989	
1990-1991			1990-1991	
1992-1993			1992-1993	
1994-1995			1994-1995	
1996-1997			1996-1997	
1998-1999			1998-1999	
2000-2001			2000-2001	
2002-2003			2002-2003	
2004-2005			2004-2005	
2006-2007			2006-2007	
2008-2009			2008-2009	
2010-2011			2010-2011	
2012-2013			2012-2013	
2014-2015			2014-2015	
2016-2017			2016-2017	
2018-2019			2018-2019	
2020-2021			2020-2021	
2022-2023			2022-2023	
2024-2025			2024-2025	

- Hay más títulos de teatro que de poesía. (Y 4 dramas son en verso).
- La 4ª etapa poética es brillante y espléndida pero ya no escribió teatro.

¿En qué contexto escribió Hernández y qué sentido dio a estas obras?

(Los cuadros siguientes nos sitúan cada evento en su momento histórico).

En el **auto sacramental**, Hernández agrega al modelo calderoniano (alegórico-religioso) una nueva e inequívoca dimensión socio-política muy transparente: por un lado, defiende ideas monárquicas, atacando a comunistas y a anarquistas, en la línea emprendida por las encíclicas *De rerum novarum*, 1891, de León XIII, y *Quadragesimo anno*, 1931, de Pío XI. Y, por otro, el Deseo (personaje negativo del auto), tentador y diabólico, revolucionario jornalero, lidera un grupo de trabajadores asalariados, que someten y engañan a su Señor (digamos al dueño de la finca) y lo empujan a matar por envidia y a reincidir por lujuria y por soberbia... (y por todos los pecados capitales); tras encolerizarse por la conversión cristiana de los que habían sido sus seguidores (la lúbrica Carne y los Cinco hedonistas sentidos), al final de la obra, el Deseo les increpa con estas vehementes palabras:

“La revolución social  
he de armar en cuanto pueda,  
(...)  
alimentaré los odios,  
movilizaré las fuerzas,  
HOZ Y MARTILLO serán  
vuestra muerte y nuestro lema;  
todas las malas pasiones:  
la lascivia, la vileza  
de la envidia, la ira *roja*,  
la indignación *roja y negra*  
y el rencor descolorido,  
nuestra más firme defensa”.

Sorprende que la primera pieza larga escrita por Hernández sea un auto sacramental, y en un trance histórico sumamente conflictivo, en el momento en que, en proclamación del Presidente Azaña, España había dejado de ser católica. En ese crispado contexto, se presenta M. Hernández con su *opera prima*: un *exemplum catholicum*. Recordemos que fue una tormenta de purismo religioso-político la que había prohibido los autos sacramentales en 1765, debido a la relajación (se decía antaño que depravación moral) con que se festejaba la gravedad religiosa del *Corpus Christi*. Lo que vale tanto como decir que este primer M. Hernández propone esa restauración moral y religiosa, huyendo de lo que de transgresión tenía lo carnavalesco.

No echemos en saco roto que la encíclica de Pío XI es un homenaje a la *Rerum novarum* de León XIII, de 1891, cuando las teorías de Marx y Engels hacían mella en el mundo. 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 no sólo por el respeto de dicha propiedad material sino también con el miedo de perder la propia vida. Y la encíclica dogmatizaba: “Socialismo religioso, socialismo cristiano, son términos contradictorios; nadie puede al mismo tiempo ser buen católico y socialista verdadero”<sup>4</sup>.

La temática religiosa, pues, se explica por la identificación entre Religión y Política, que conduce ahora a una primera cosmovisión hernandiana desde su perspectiva provinciana. Ante la inviabilidad de la reforma agraria en la II República y de la desajustada situación de la Iglesia Católica, Hernández propone un mundo idílico, un paraíso caracterizado por la fraternidad cristiana y la solidaridad –la solidaridad del humilde, del trabajador (que quede claro)-, donde el siervo y el obrero permanecen plentera y sumisamente sometidos al señor; ése es el camino que se predica hacia Dios: acatamiento a la jerarquía eclesiástica, obediencia y humildad. Esta sublimación de la autoridad, le hizo dedicar al canónigo L. Almarcha un poema al “1º de mayo” donde rezaba Hernández: “El trabajo es la escala perfecta para contemplar a Dios”; para qué poner en tela de juicio nada si, al decir del magisterio de R. Sijé entonces, “Aceptar al tirano es el sacrificio político del cristiano”. [Repito: ¡Aceptar al tirano es el sacrificio político del cristiano! ] [Sin comentario...]

Desde el punto de vista de la representación propuesta por el autor, Hernández no suele incluir acotaciones que deban suponer forzosamente un teatro a la italiana. Aunque sus posibilidades estéticas serán muy diferentes, desde la primera obra, M. Hernández requiere una puesta en escena concebida como *espectáculo total*: él mismo yuxtapone la gran tramoya calderoniana (barroca) con nuevos exponentes de la representación en búsqueda de ese *teatro total* (de integración de artes y tecnología) que fascinara a los espectadores; por ello Hernández incorpora a su fantasía dramática latente la influencia del cine: “El cine me atrae irresistible. Yo siempre atormentado por mi imaginación”, confesaba a Pedro Pérez Clotet<sup>5</sup>, en 1934. Por eso mismo no debemos desdeñar el influjo, junto a su percepción plástica de la *Biblia*, de las superproducciones cinematográficas para una puesta en escena *total*. Por entonces se proyectaba *Rey de Reyes*, *El signo de la Cruz*, *Los Diez Mandamientos*...<sup>6</sup>: modelos del “nuevo orden audiovisual” para su teatro, en aquel precoz anhelo de aportar y renovar en la espectacularidad el teatro español.

\* \* \*

Aún en 1934, en homenaje al torero Ignacio Sánchez Mejías –muerto por un toro–, escribe su segunda pieza teatral, *El torero más valiente*, en menos de dos meses y medio. Va con prisas: quiere recoger para el teatro la vida misma e inmediata. Y eso se nota. Y granjearse la amistad de, sobre todos, Federico. Acaba de formalizar relaciones con su novia, Josefina Manresa, en septiembre: Miguel abre sus ojos a la perplejidad del amor, y empieza a reflexio-

nar sobre la vida y la muerte: el amor nos aleja de la muerte y nos proporciona vida. Sin embargo, “¡Cuánto penar para morirse uno!” diría él mismo hablando de amor...

Alguna alusión política hoy resulta irrisoria e infantil; como la despectiva identificación (anticomunista) en la que el capote –el engaño– es el manifiesto comunista.

José.- Fui al quite  
valiente y sereno,  
pero el toro estaba  
cebado en su cuerpo  
y ya no se iba  
*comunista* obrero  
al partido *rojo*  
*que de manifiesto*  
*le puse mil veces*  
*delante del belfo*<sup>7</sup>.

Pero *El torero más valiente* no es una obra directamente social o comprometida con su tiempo político: se trata de una íntima argumentación taurina de la soledad, el amor y la muerte, envuelta en un hálito existencialista entre el fatalismo y el tono bufo de la tragicomedia. Miguel ha intentado acometer un drama de asunto mítico, intemporal: abandona la trascendencia religiosa y continúa su introspección amorosa y existencial, pero no domina la técnica dramaturgica y fracasa.

\* \* \*

Las dos siguientes obras nos introducen en el drama socio-rural. Iniciamos el camino que va del teatro alegórico y taurino al **teatro social** (a las tragedias de patrono): es decir: del Mito a la Historia. Y, si bien suponen un giro, nunca es tan copernicano en el aspecto ideológico como se ha querido ver. La preocupación constante por las relaciones del individuo en la colectividad social, definidas especialmente por el trabajo y la justicia es una tendencia de toda la obra hernandiana. Ahora bien, si la perspectiva del auto se resolvía desde el plano del patrono –que es maniqueamente el bueno– cuyos obreros se sublevan, ahora en el llamado “teatro social” el enfoque se ve alterado ya que la perspectiva desde la que presenciamos el mundo conflictivo es de abajo hacia arriba: desde 1935 son los jornaleros (minero, labrador, pastor...), los buenos, quienes padecen las afrentas del amo y sus secuaces.

Y, como un *Deus ex machina*, Miguel descubre a Lope, y teoriza sobre el novedoso enfoque que cree necesario imprimir al teatro, un ‘teatro revolucionario’:

“Lope –decía Hernández– siempre estuvo con la gente de la tierra: el labrador, el hortelano, el pastor. *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* son dos ejemplos de lo que digo: las dos tragedias son una protesta y una amenaza sangrienta contra el hombre que abusa de los destituidos. Lope hizo entonces lo que ahora se designaría con el nombre de teatro revolucionario. Lope fue un revolucionario perpetuo (...).

Yo estoy escribiendo ahora una tragedia minera y pastora.”<sup>8</sup>

Se refiere, obvio es, a *Los hijos de la piedra*.

Los ecos de la revolución minera de Asturias (octubre de 1934) y los anteriores hechos lucuosos de Casas Viejas (en Cádiz, 1933) le servirán para ambientar históricamente *Los hijos de la piedra* (en 1935): *Los hijos de la piedra*, que constituye una de las más virulentas acusaciones al dirigismo del bienio negro de los derechistas Lerroux y Gil Robles. Recordemos que el final de la obra es “Tiros a la barriga, tiros a la barriga” contra todos los trabajadores: las fuerzas militares en apoyo del poder económico y político.

En *El labrador de más aire*, Juan, el protagonista (con quien de nuevo se identifica Hernández), exclamará con vehemencia:

“¿Por qué no lleváis dispuesta  
contra cada villanía  
una hoz de rebeldía  
y un martillo de protesta?”<sup>9</sup>

Sin embargo, a pesar de esta fraseología esparcida, Hernández –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: las dos acciones de Lope: política y amorosa, historia e intrahistoria, aspectos que en M. Hernández no coinciden aún, pues ante el abuso social que perturba las relaciones humanas y degenera la estructura jerárquica, el poeta-dramaturgo reclama autenticidad, respeto, orden y amor entre Administración y administrado, entre patronos y obreros, pero manteniendo el régimen establecido: “los conflictos -viene a predicar el M. Hernández de antes de la guerra- surgen a causa de los individuos, no del sistema”.

Visualmente *Los hijos de la piedra* se presenta, al modo expresionista europeo y vanguardista valleciano, dominado por el claroscuro, lo terroso, lo cerrado y lo lúgubre. En *El labrador*, se perciben –con más insistencia y sentido– ciertas alegrías emanadas de una de sus fuentes más novedosas: la del género literario-musical de la zarzuela; *La parranda*, de L. Fernández Ardavín, estrenada en 1928<sup>10</sup>, podría ser uno de los modelos para *El labrador de más aire*.

\* \* \*

Finalmente, el teatro de guerrilla, un teatro de urgencia (de agitación propagandística), evidencia una clara voluntad partidista –en tiempos de guerra–, y una apasionada intención antifascista; presenciamos un teatro militante cuya finalidad exclusiva consiste en mostrar la razón de la causa republicana. (Este teatro carece, ciertamente, de relevancia para nuestro cometido hoy).

### Puestas en escena

Pasemos a las puestas en escena.

	Temas políticos		Temas de personas		Temas de lugares (políticos)
Características	Revolucionarios y conservadores		Conservadores-revolucionarios: transición - rebelión		Progresistas: socialistas-revolucionarios
1934-1941 ecolofonismo ideológico --- socio-pol.	Algarín Ritual del poder	Torgianoarín Ritual (A. de S. Salazar, Existencialismo)	Dionisios rufes Araucensis (Seculares)		Temas de guerra
	Carapentismo político-procleretic	Indiferencia	Alusiones políticas-procleretic		Guerra política-procleretic
	QV 1333-4	IV 1934	HP 1335	LA 1936	TG 1937 / PM 1938
	Intentos		TP 1946 ARGENTINA		TG 1938
1971-1973 ecolofonismo político-pedagógico	Intentos		Quasuras TP 1973 FRANCIA	LA 1962 FRANCIA Carstens LA 1968 Paraguay LA 1971 Marich LA 1977 Paraguay	
1974-1976 ecolofonismo ideológico socio-político	QV 2073-4 Gracia-h	IV 2073-4 Marich			(TG 1996) Gracia-h

No han sido muchas las representaciones de las obras hernandianas. Con montajes diversos sería más lícito enjuiciar la calidad teatral de sus propuestas escénicas.

[No se conoce, hasta la fecha, puesta en escena alguna de *El torero más valiente* (editado en 1986 por primera vez<sup>11</sup>) ni de *Pastor de la muerte* (publicación póstuma también, de 1960).]

Procedamos cronológicamente:

	Teatro público	Teatro de pasajes	Teatro de angustia (pública)	
Crónicas	Revoluciones y conservadurismo	Conservadurismo-nacionalismo: transición-revolución	Progresismo: sociales-revolucionarios	
Años:	Alegoría	Teatro-matín	Dramas rurales	Teatro de guerra
34-35-36	Ritual del gaseo Solelari	Ritual (Guruce) (A. 1934)	Amorosos (Seculares)	
crónicas ideológicas	Existencialismo Inmortal		Alusiones públicas	Crónicas públicas
---	Compromiso público			TG 1937 - PM 1937
social pública	QV 1933-1	TV 1931	III 1935	LA 1936
				TG 1938
	latentes			

Durante su vida, M. Hernández procuró tenazmente estrenar, y no cejó de insistir a sus conocidos más afamados. Normalmente, procedía con una lectura local, a los amigos más próximos, y después intentaba la aventura madrileña. Pero no tuvo éxito: los 25 personajes principales del auto y sus 16 accidentales (25 + 16 personajes) ahuyentaban a los productores...

Los únicos estrenos en vida serán los de algunas de las piecillas de *Teatro en la guerra*, que por el tipo de teatro de urgencia, por el prestigio ya del nombre de M. Hernández entre los combatientes y por su brevedad, se dramatizaron en varias ocasiones durante la guerra, en el bando republicano. Sin embargo, por su carácter, no se han repetido sus escenificaciones en tiempos posteriores.

R. Marrast se lamentaba de que *Los hijos de la piedra* no hubiera sido representada durante la guerra civil, a pesar de ser –decía<sup>12</sup>– superior a muchas de las que sí conocieron el honor de la escena. Alberto Cousté<sup>13</sup> se sorprende aún más: “tiene grandes posibilidades de éxito escénico y resulta sorprendente que no haya sido estrenada”. Pues ésta fue, *Los hijos de la piedra*, la primera obra representada después de la muerte de Hernández. Por intercesión del escritor argentino R. González Tuñón, Ricardo Molinari gestionó en Buenos Aires su estreno ya en vida de Hernández, quizás en 1936, ya que González Tuñón –el autor de *La rosa blindada* que tanto influyó en la cosmovisión revolucionaria del Miguel Hernández y de *Los hijos de la piedra*, en concreto– había hecho llegar una copia a América: una copia que allá se redujo, y sirvió de base a la edición argentina de Quetzal en 1959. Por fin, se estrenó, con éxito, el 11 de abril de 1946, en el Teatro del Pueblo, dirigida por Leónidas Barletta, y con escenografía de Manuel Aguiar y Schauters<sup>14</sup>. Tuvo un valor de obra revolucionaria social y políticamente, como si hubiera estado escrita para aquellos lares. Argentina vivía una etapa convulsa que de inmediato daría paso al régimen peronista del coronel Juan Domingo Perón. ¿Qué variaciones hubo en la versión argentina? Se eliminaron muchas réplicas (sobre todo para evitar el coralismo exagerado y repetitivo, y para limar de lirismo y metáforas impropias en personajes tan ásperos); y, en especial, desapareció la defensa explícita del Señor bueno: de modo que la autoridad caciquil y latifundista quedara en entredicho.

Pero esto ocurría fuera de España. En la década siguiente de la España franquista, los '50, la obra que atrajo las iniciativas de montaje fue *Quién te ha visto y quién te ve.*: ¡no podía ser otra! Tras la muerte de M. Hernández hubo algunas tentativas de llevar a escena el auto sacramental. La primera partió del TEU de Murcia, curso 1951-52, bajo la dirección de Alberto González Vergel; confeccionó figurines y escenografía Viudes; el Hombre (Hombre/Niño) iba a ser personificado por Anastasio Alemán. Sin embargo, el proyecto quedó paralizado al llegar la solicitud a la comisión de Falange, que no aceptó la obra por tratarse de M. Hernández, persona ‘non grata’ al régimen. Posteriormente, el propio González Vergel lo vuelve a intentar sin éxito: fue a fines de la década de los 60 cuando, a propuesta de la Dirección General de Teatro, elige *Quién te ha visto*; el espacio dramático previsto era el extinguido ya Teatro Nacional de Cámara y Ensayo; la escenotecnia iba a correr a cargo de Manuel Mampaso quien lo comenta en la prensa del momento<sup>15</sup>:

“Ahora estudio lo que creo será la obra más difícil que pueda montar nunca: el auto de Miguel Hernández, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, para el Teatro de Cámara de Madrid. Es un auto cargado de una intención muy actual, cuyos símbolos sobrepasan por completo la primera impresión, y como la forma poética es maravillosa, me harán pensarlo mucho para lograr el mayor contenido escenográfico posible”.

Plan que tampoco se desarrolló, como el ambicioso que comentaba el novelista colombiano Óscar Osorio y Carvajal, remontándose a 1957:

“Con motivo del I Congreso Americano de Arte y Cultura, celebrado en Puerto Rico, conocí a un sacerdote apellidado Borbón que pretendió se representase en todos los países de América el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve*. Lo llevaba grabado en una cinta magnetofónica, y nos impresionó a todos los asistentes. Pero dificultades de montaje, después de conseguir las subvenciones económicas, dejaron el proyecto en un loable deseo”<sup>16</sup>.

(De manera que *Quién te ha visto* se llevó la palma pero quedó en intentos, incluso en la dura España de los '50...).

\*\*\* \* \*\*\*

	Teatro práctico	Teatro de los patrones	Teatro de los no patrones (práctico)
Crónicas	Resurrecciones y conservadores	Conservadores-tradicionales	Pragmáticos-evolucionistas
Áreas	Alameda      Teóaticamente	Demos nuevas	Teatro de guerra
1971-1973 Cronología político-teatralista	latentes    1971-73 Inicio de Alianza...	Casos 121463 FRANCIA  Barcelona	1968 FRANCIA  Casos  1968 Portugal  1971 Madrid  1977

Pasemos a las décadas siguientes, a la de los años '60 y '70, de pleno control ideológico político (y de censura y represión) en España.

Fijémonos en cómo nos hemos referimos ya a intentos y estrenos fuera de España durante el período anterior.

Y es que, si seguimos el rastro de la censura franquista, comprobaremos el talante interpretativo y represor de las autoridades, y las nulas facilidades para divulgar la obra de M. Hernández, tal como consta en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Las tentativas de puestas en escena gozaban de un tinte partidista muy claro (hacia un lado o hacia otro). Recordemos que la primera edición de las *Obras Completas* se realizó en Buenos Aires (la de la editorial Losada), en 1960; el mismo año apareció una *Antología* más asequible (aunque igualmente poco accesible). En agosto de ese mismo año, Joaquín Oteyza solicitó el permiso de importación, pero le fue denegado por la carga política de la obra, con ideas “contrarias al Movimiento Nacional”.<sup>17</sup> La autorización no llegó hasta 1963 y se limitó a un máximo de cien ejemplares, de los que no podía hacerse publicidad, “dejando a este libro su curso natural a la venta en librerías o a personas interesadas en él”. (Era ésta una de las características de la censura franquista: su distinto proceder en función del volumen y la ‘calidad social estimada’ del público, permitiendo el acceso de obras conflictivas a una minoría intelectual, pero de ninguna manera a las masas.

En marzo de 1967, la Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, pidió autorización para representar *Los hijos de la piedra* en sus locales; aunque los informes de los censores insistieron en la “filiación marxista”, el “olor a época republicana” y la crítica velada a la Guardia Civil, no se oponían a su montaje como ejercicio de interpretación de la Escuela. Pero cuando en octubre del mismo 1967, la compañía de Cámara de Valladolid solicitó permiso para actuaciones públicas (o comerciales), el visto bueno fue denegado olvidando los criterios anteriores: “al enjuiciar, como censor, una obra de M. Hernández hay que afrontar en primer lugar su significación política (...), su fama se debe más a sus ideas políticas y a la propaganda comunista mundial, que lo presenta como una víctima del régimen”. (Por tanto, “No procede”).

Veamos cómo se desplazan en bloque las puestas en escenas...

El estreno europeo de *Los hijos de la piedra* se llevó a cabo en Francia., en la ciudad 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 fue presidente de la II República, Manuel Azaña. La Asociación estaba presidida por José Martín Elizondo. 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, electricidad, etc.): pero su labor era sobresaliente: destacando sobre los demás (un total de 17 en el programa, más otros anónimos) Juan Mateu y Laureano Román. Teatro comprometido y realista en su carácter político-social,

drama obrero de logradas características, nos destacaba Marie Laffranque<sup>18</sup>, secretaria entonces del grupo ATE, como elementos de interés para su elección. Es decir, se había eliminado todo atisbo de teatro poético y de lastrosa coralidad. 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: incluso el acceso a la mina se proyectó con la forma del mapa de España. “Cuando entraba en escena la Guardia Civil, las luces eran muy duras, eran luces blancas completamente, dispuestas desde abajo para prolongarles las caras y llenarlas de sombras que producían el efecto de calaveras vivientes”. Los espectadores –verdaderos feligreses– identifican al mismo Franco con la figura del cacique en la tragedia: el éxito popular era siempre clamoroso: el aforo de las salas rondaba las 800 o 1000 localidades, siempre con más de media entrada: un total de unas casi cinco mil personas presenciaron la obra. (Cifras inimaginables hoy...). En definitiva, la prensa de Toulouse –*La Dépêche* o *Sud-Ouest*– recibió este trabajo con muy elogiosos comentarios: “l’occasion de voir un théâtre moderne représentatif”.

Por su parte, *El Labrador de más aire*, desde antaño, fue recibido por la crítica como “la obra de mayor brío y la más garbosa de Hernández”; mejor valorada, empero, como expresión poética que como pieza teatral<sup>19</sup>. *El Labrador* ha sido el drama más representado; siempre después de la muerte de su autor. Tenemos constatadas tres puestas en escena y tres lecturas públicas:

- a) 1960, en Toulouse, lectura-espectáculo sin decorado, el 12 de marzo, en el Centre Régional Pédagogique, de Toulouse, por el grupo ATE, supervisado por los recién citados Martín Elizondo y Juan Mateu. La actuación se repitió en dos ocasiones. Fueron ocho los declamadores, acompañados musicalmente por creaciones originales de Mme. Schweitzer.
- b) 1968, en Pedralba (Valencia): se trata del estreno –semiclandestino– en España (con cuatro funciones en la provincia de Valencia: Pedralba, Liria, Burjasot –en el Teatro Círculo Católico– y el Colegio Salesiano “Domingo Savio”, de Valencia). El promotor y director (y actor) fue Juan Mateu Picó<sup>20</sup> al frente del Cuadro Artístico de Pedralba, en junio, una vez regresado a España. Representación sin haber solicitado siquiera permiso a la censura... (De haberlo hecho, le hubiera ocurrido a Juan Mateu lo que a Francisco Rabal, quien en abril de 1968, realizó una petición para representarla en el Teatro de la Comedia. Dos de los censores redactaron un informe favorable con matizaciones: uno de ellos argumentaba: “Por mi parte no encuentro reparos para su autorización, entre otras cosas, porque lo que en la obra se ofrece como problema de la tierra, deja de ser problema al presente, si se tiene en cuenta que la tierra no le interesa a nadie”; sin embargo, más adelante, recurría a una constante en la vigilancia ejercida sobre las obras de M. Hernández, ya que eludía su responsabilidad al traspasar la decisión final a instancias más elevadas: “Por el nombre del autor y su significado, que acentúa aún más la inten-

ción de la obra, creo que debe resolver la superioridad sobre la oportunidad política de la misma”; otro censor era mucho más expeditivo y resumía su actitud con dos escuetas frases: “Intención subversiva. Ha de resolver la autoridad”. Después de tanto trámite, la obra no se montó.

- (c) En enero de 1971, hubo otra solicitud, esta vez a cargo del Ateneo Juvenil de Gandía, que lo pidió sólo para su lectura; y se realizó en *petit comité*, para contento de pocos y de “Cuéntame cómo pasó”, la serie televisiva de hoy: estábamos en 1971]

Volviendo al estreno en Pedralba, su director, Juan Mateu, nos confesaba la idoneidad de la obra para un teatro independiente, parecía que estaba pensada como para Pedralba, por su ruralismo, y porque mantenía un sabor revolucionario pero no de agitación inmediata. El montaje resultó espectacular para el pueblo, con más de 30 actores en escena y unos 12 músicos integrados en la misma acción. Destaquemos a Octavio Sánchez (en el papel de Juan, el labrador), a Carmen Herrero, como Blasa, y a Nanci Falcó, como Encarnación, la prima enamorada.

Entre otras curiosidades, recordamos que la brigadilla de policía local de Pedralba exigió una lista en la que figurasen los nombres de los actores (profesión y dirección) por si ocurría algún altercado o para los efectos oportunos que dictaminasen las autoridades. Como el ambiente se había enrarecido –estamos en 1968–, el grupo teatral decidió realizar los ensayos a puerta abierta por si no llegaba el día del estreno...

- d) 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. Fue, eso sí, la primera representación con criterio empresarial (y profesional).

En mayo de 1961 consta la primera solicitud de la compañía de Natalia Silva: el censor proponía la denegación basándose en que “se trata de una obra de indudable sabor y aliento comunista. Varias parrafadas lo demuestran claramente”; y, entre otras estrofas seleccionadas, estaba la del tercer acto que quedó marcada para la posteridad censora: “¿Por qué no lleváis dispuesta / contra cada villanía / una hoz de rebeldía / y un martillo de protesta?”. (A la vista de su propuesta desideologizada, no extraña esta petición en 1961, inserta más en la época de inquietudes pro auto que de proclamas rebeldes.) Natalia Silva había pedido de nuevo la licencia a la censura en mayo de 1972 y le fue, por supuesto, autorizada, en esta ocasión, aunque sin los versos aludidos de ‘la hoz y el martillo’. La crítica solvente e independiente no la recibe con excesivos parabienes... (tan sólo, y con abundancia informativa, la elogia el diario madrileño ABC). Su intención no fue precisamente despertar la conciencia social sino destacar el lirismo de un gran poeta en labores de dramaturgo. Moisés Pérez Coterillo lo denunciaba en la revista *Primer Acto*:

“Pretender que el nombre de un autor es suficiente reclamo para montar de cualquier forma una de sus obras y salir airosos del paso y –hasta es posible- con los bolsillos llenos, es ya un error de planteamiento. Pero, sí, además, resulta que el autor escogido es M. Hernández y el resultado, el que se ha ofrecido en el Teatro Muñoz Seca, por los actores que encabezan Natalia Silva y Andrés Magdaleno, el error se convierte, por su propia magnitud, en un vergonzoso y lamentable suceso...”.

Se pretendió una realización folklórica, se anunció como el encuentro con el Hernández desoído por la Historia, y los frutos recogidos fueron desalentadores. Ángel Fernández Santos lo refleja en *Ínsula*:

“No se le ha hecho ningún favor a M. Hernández. (...) La obra es de una candidez escénica casi insuperable. (...) Mal representada, como lo fue, por la compañía del Teatro Muñoz Seca, su transcurso era difícil de soportar...”.

[Meses después de la muerte de Franco, hubo una nueva propuesta de representación, en 1976, de una obra de Hernández. Tras la insistencia con *El labrador de más aire*, se piensa en algo acorde a los tiempos, en función de los intereses ideológicos de los organizadores: la puesta en escena de Magdaleno y Silva dio pie a rescatar del olvido sin tapujos al más católico y conservador M. Hernández: y se propuso la función del auto sacramental íntegro para homenajear decididamente... o apropiarse el nombre o menoscabar el símbolo de Miguel Hernández. Pero terminemos con el último montaje de *El labrador* como respuesta –ahora sí– al montaje anterior y a los tiempos modernos (democráticos) que se vislustraban por aquel 1977 ]

- e) 1977, en Barcelona: el 11 de junio, la Companyia de L'Assemblea d'Actors, Directors i Professionals Autònoms, dirigida por Jaume Nadal (aunque había iniciado la adaptación y los ensayos Trino M. Trives<sup>21</sup>) actúa en el Teatre Grec, y posteriormente en el Romea.
- f) [En enero de 1974, la censura había aprobado, por fin, la posible representación sin enmiendas de ningún tipo; la autorización era tan sólo para un colectivo que podía convocar una audiencia muy reducida: el Grupo de Empresa Pegaso, de Educación y Descanso. De abril de 1978 data la última referencia de la censura, ya en un país de nuevos horizontes: “En *El labrador de más aire* aparecen las constantes básicas de la poesía de M. Hernández: el amor y la vida como valores supremos en lucha trágica y épica con la muerte (...). La lírica del amor (...) se une a la épica de la rebeldía y la lucha contra la injusticia social”. ¡Qué diferencia de tono en los censores! ]

El oriolano Trino M. Trives, traductor e introductor de Ionesco en nuestro país, fue el responsable de la dramaturgia y de la adaptación de *El labrador*: En una ocasión nos confesaba:

“Ciertamente el texto de Hernández es una prueba de fuego para cualquier director, pero la idea me atraía porque ya había visto una representación de Andrés Magdaleno en Palma de Mallorca (el 27 de enero de 1974) y estuvo muy endeble”.

Trives contó con el texto íntegro, sin enmiendas (con la arenga de la hoz y el martillo, recordemos), así y todo redujo numerosas intervenciones, anuló escenas o pasajes completos y procuró una representación más simbólica que realista. Y los resultados fueron mejores que en la versión anterior.

Concluimos este periodo de la década de los '70 con la puesta en escena de *Quién te ha visto y quién te ve*. L. F. Vivanco<sup>22</sup>, en 1957, la estimaba sin paliativos como obra representable, de gran aparato<sup>23</sup>. La prueba palpable de que este juicio no andaba desencaminado la obtuvimos en 1977 cuando el grupo alcoyano "La Cazuela" estrenó con esplendor 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<sup>a</sup> 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.

Quisiéramos resaltar el significativo paralelismo que se establece entre el momento de la escritura y el momento de la representación de *Quién te ha visto...: Miguel Hernández* 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 1933-1934); 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 (alicantina) para contrarrestar la presión del "Homenaje de los Pueblos de España" que se desarrolló popularmente en 1976 sin las autorizaciones oficiales (en época de tumultuosa transición) y con la indudable politización (comunista) 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 calificado de excelente pues presentaron un montaje efectista y brillante, en el que se resaltan los valores intrínsecos aceptables de la primera propuesta hernandiana para las tablas.

En conclusión, 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 *Quién te ha visto...* en 1977 y también *El labrador de más aire* de 1972, mientras que el uso decantado hacia la izquierda (o el antifranquismo) pareció inspirar las otras representaciones.

Permítasenos cerrar el repaso a este período -nos queda uno, brevísimo- con unas palabras que ya expusimos en otro lugar comparando las actuaciones de Madrid en 1972 y de

Barcelona en 1977 con una reflexión sobre la validez dramática de un teatro como el de M. Hernández: “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 *El labrador de más aire* 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 (...)”. (José Monleón<sup>24</sup>).

\*\*\* \* \*\*\*

Concluamos, ya, con las propuestas actuales. ¿Cómo ha ido evolucionando la captación de la figura (ideológica) de M. Hernández a través de los intentos, solicitudes y representaciones conocidas?

[En nuestros días, ya en la década de los '90, en uno de los homenajes institucionalizados, en el Teatro Circo, de Orihuela, su ciudad natal, el 28 de marzo de 1996, se representaron *El refugiado* y *Los sentados*, dos de las cuatro piecillas de *Teatro en la guerra*. Esto es lo que llamamos un sin-sentido escénico, ya que supuso -sin explicación alguna- una somera recuperación museística de un teatro ya sin predicamento y fuera de contexto: el público no terminó de comprender qué era aquello y qué pretendían los organizadores. Se recurrió a lo breve sin más para testimoniar sin sustancia la figura de Hernández. Para los efectos de nuestro comentario no lo tomamos en consideración siquiera]

### Propuestas de representación hoy

Para las propuestas de puestas en escena hoy, se nos puede ocurrir plantear la revitalización de un teatro comprometido y vistoso, entretenido: emocional y social a la vez, espectacular e íntimo al unísono, y que pueda recoger líneas expresivas en boga; por ello he tenido la posibilidad de proponer en alguna ocasión, la oportunidad de versionar un teatro hernandiano para hacerlo más actual, pensando en sus posibilidades dramáticas... y el resultado ha sido que la decisión no iba por los derroteros de la insistencia social y del compromiso: pensábamos que

	Teatro político	Fragatas del portazo	Teatro de organización (político)
Creaciones	Revolucionarios y conservadores	Conservadores-constitucionales: transición-rebelión	Progresistas: de la izquierda- revolucionarios
Época	Altagracia	Tragicomedia	Dramas rurales
Tipología			
Contexto ideológico			(TG 1-90) España
Tipología periodística	QV 2003-4 Granada	TV 2003-4 Madrid	

el teatro de M. Hernández, tratado con sensibilidad y garra, posee fuerza dramática y que una adaptación del Texto Dramático, en un nuevo momento histórico, puede revitalizar obras consideradas mediocres o almacenadas ya como reliquias arqueológicas de la historia dramática española.

- 1) La primera posibilidad era proponer un teatro de tensión, de duro conflicto, de intriga incluso y de final abrupto, casi inesperado y trágico, trágicísimo. Sería revelador al respecto una puesta en escena de Los hijos de la piedra sobre la base de un trabajo dramático expresionista: segmentación de la historia narrativa en cuadros inconexos y sin

la cabal linealidad argumental del naturalismo: ausencia de caracterización psicológica de los personajes; mezcla sorprendente de abstracción y concreción, en busca de una verdad emotiva; uso de la apariencia y el indicio como caracterización de personajes tipo, estereotipados en sus hábitos (verbales y no verbales); tendencia al claroscuro; espectáculo en blanco y negro subrayado y focalizado por la luminotecnia; disposición desnivelada de escenarios o espacios escénicos; distorsiones en las posturas de los actores; distorsiones en las posturas de los actores –dando incluso la espalda a los espectadores, maquillaje –en blanco y negro siempre- violento y agresivo, estilizado. Para subrayar más la ruptura del principio de causalidad en la sucesión de acontecimientos discursivos, puede introducirse entre cuadro y cuadro –breves- elementos distanciadores con vertiginoso ritmo y espléndido colorido: canciones sobre poemas, *gags*, parodias, etc.) que procuren una comunicación con los espectadores por impacto de choque. Jamás se hizo nada.

- 2) Otra propuesta: sobre la puesta en escena de *El labrador de más aire*, aprovechando uno de los géneros más en boga en la escena actual: los musicales, los dramas musicales. La versión del texto reduciría sus dimensiones, aplicaría una dramaturgia simbólica y se añadirían canciones o textos cantados. Revitalizaríamos con música moderna la estructura de sus fuentes zarzueleras y quedaría un drama amoroso-social no lejano a la sensibilidad de hoy. Jamás se hizo nada.

¿Qué se propone hoy? ¿En qué línea se trabaja hoy? ¿Se recuperan y adaptan sus dramas sociales que tanto impactaron e interesaron en la década de los '60 y '70? Curiosamente, se revitalizan los dos dramas de su primera etapa por ser los más imprecisos y difusos temporalmente, por ser los más poéticos, los más íntimos y de significado trascendente, fuera de concreciones políticas o sociales siquiera: el auto sacramental, en Granada, y *El torero más valiente*, en Madrid.

En estos momentos se realizan los ensayos de una adaptación de *Quién te ha visto...* de José Luis Navarro Montoro, para la compañía Corral del Carbón, de Granada. La compañía procede del antiguo TEU de Granada. El estreno está previsto para marzo de 2004 en Guadix (Granada). [Nota del coordinador: el estreno tuvo lugar en el Teatro Isabel la Católica, de Granada, el 27 de marzo de 2004].

Finalmente, permanece viva una propuesta de representación con una versión muy sugerente e imaginativa teatralmente de *El torero más valiente* realizada por Jaroslaw (Jarek) Bielski, que ha “conseguido guardar el espíritu de M. Hernández, dándole a su obra una forma de balada sobre un torero. Un poema dramatizado. Un material dramático poco convencional y de fuerte impacto lírico”<sup>25</sup>; el espacio escénico ideado (“barroco, poético y mágico”) pensó ofrecerse al talento de Francisco Nieva.

A ambos proyectos les deseamos los mejores deseos. Sus resultados deberán ser y serán estímulos para nuevas aproximaciones a la voz de Miguel Hernández, poeta y dramaturgo.

### Conclusión

Este repaso a las puestas en escena del teatro de M. Hernández se parece a un retrato (y a una premonición) de la España de los últimos 70 años (desde 1933, inicio del auto, a 2003, con ensayos para su reposición): desde las representaciones reivindicativas y progresistas, en su momento histórico, hasta las adaptaciones y montajes de un sector político de la derecha o de lo que se ha venido denominando en España “lo apolítico”: sin que, a veces, los responsables de la puesta en escena directamente sean responsables de esta tendencia y de este entronque.

¿Vivimos un proceso ideológico o político de ida y vuelta?

De lo que no cabe duda es de que, en el teatro de Hernández, hoy, interesa más la dimensión mítica de sus contenidos que su entronque histórico: vence lo alegórico y trascendental a lo contingente.

Esa parece ser la tendencia. Con todo, jóvenes de todas las edades, que no se pierda esta pastoral hernandiana de la utopía solidaria y justa, la de conseguir el progreso, el respeto y la igualdad del hombre por medio del arte.

### NOTAS

<sup>1</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, Classiques du peuple, 1977, p. 79.

<sup>2</sup> M. Castri, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Edit. Akal, 1978.

<sup>3</sup> *Quién te ha visto*, Parte tercera, Fase interior, Escena segunda (III,i,2), vv. 461 y ss.; *O. C.*, p. 1376.

<sup>4</sup> *Quadragessimo anno*, apartado nº 48.

<sup>5</sup> En la citada carta de noviembre de 1934. *O. C.*, tomo II, p. 2317

<sup>6</sup> Para conocer las representaciones y la cartelera de la etapa oriolana del joven M. Hernández, véase nuestro artículo “El teatro en Orihuela, 1928-1934”, J. Riquelme, *Oleza* (Orihuela), 1983.

<sup>7</sup> *O. C.*, tomo II, acto II, fase posterior, escena II; p. 1493.

<sup>8</sup> Carpeta 410, clas. Y-100, del fondo hernandiano de los originales depositados en el Archivo de San José, Elche (Alicante).

<sup>9</sup> *O. C.*, tomo II, acto III, cuadro II, escena IV, p. 1765.

<sup>10</sup> *La parranda* se publicó en “La Farsa”, nº 36, en 1928; asimismo habían aparecido *La villana*, nº 3, y *La del soto del parral*, nº 9, ambas en 1929. En “El teatro moderno” se editará también *El huésped del sevillano*, nº 108, en 1927.

- <sup>11</sup> El mismo editor, A. Sánchez Vidal, presenta en las O. C. de Espasa Calpe, en 1992, una versión corregida y ampliada.
- <sup>12</sup> R. Marrast, *El teatro durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Institut de teatre, Edicions 62, 1978, p. 218.
- <sup>13</sup> A. Cousté, prólogo a la edición de *El labrador de más aire, Quién te ha visto y quién te ve*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1978, p. X.
- <sup>14</sup> Representación reseñada en *La Nación* (Buenos Aires) (12 abril 1946).
- <sup>15</sup> Aparece en reportaje de Julio Trenas, en *ABC* (“Proscenio”): “M. Mampaso: un escenógrafo en el milagro teatral”.
- <sup>16</sup> Diario *Información* (Alicante) (9 febrero 1977).
- <sup>17</sup> “Miedo a la palabra. La censura franquista ante la obra de M. Hernández”, J. A. Miranda y Juan F. Pérez Ortiz, en *Información* (23 abril 1992), Suplemento Arte y Letras, pp. 1-2.
- <sup>18</sup> Información epistolar desde Toulouse, 5 de junio de 1984.
- <sup>19</sup> A. Sánchez Vidal la saludaba entusiastamente como “obra maestra (si no como teatro, sí como poesía)”, *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Edicusa (suplemento de Cuadernos para el Diálogo), 1976, p. 60.
- <sup>20</sup> Juan Mateu, dedicado en Pedralba (Valencia) a la construcción como pequeño promotor, escribió en 1958 el drama cómico *Don Juan Tenorio “El refugio”* –editado en 1995 en Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse- y la pieza satírica *El pasaporte*, ambas representadas en la ciudad francesa.
- <sup>21</sup> Trino Martínez Trives, oriolano ilustre, fue uno de los introductores en España del teatro europeo en boga a mediados de siglo: S. Beckett, E. Ionesco, etc.
- <sup>22</sup> “M. Hernández, bañando su palabra en corazón”, en Introducción a *La poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp.169-170.
- <sup>23</sup> Un repaso pormenorizado sobre el teatro de M. Hernández y la crítica fue recogido en nuestra tesis doctoral “Aproximación semiótica al teatro alegórico y social de M. Hernández”, J. Riquelme, Valencia, 1985-6, pp. 298-345.
- <sup>24</sup> José Monleón, *Triunfo* (25 junio 1977).
- <sup>25</sup> *Dossier* razonado del proyecto, marzo de 1999.

