

---

---

HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ

---

---

# MÓNICO

Ensayo de Revista de Ensayo, Creación, Humor y Entretenimiento

---

---

Suplemento del nº 1, Verano - 1.987, San Javier 95

---

---

EN TORNO A LOS DRAMAS  
SOCIO-RURALES

# MIGUEL HERNÁNDEZ



**CÍRCULO UNO**  
taller de cultura

---

---

Jesucristo Riquelme

---

---

### EL TEATRO SOCIAL DE M. HERNANDEZ

Al tratar del teatro de la preguerra española, se piensa ineludiblemente y, a veces, exclusivamente en F. García Lorca. Ante esta sobrevaloración apenas son conocidos los dramas de otros coetáneos. Es el caso de M. Hernández, poeta afamado, pero dramaturgo, aunque de vocación, frustrado. Conocemos seis obras publicadas: el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*; la tragedia intimista *El torero más valiente*; los dramas sociales *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*; y el teatro bélico de las cuatro piececillas de *Teatro en la guerra* y *El pastor de la muerte*. Todas ellas escritas entre 1933 y 1938. Estas fechas resaltan los difíciles momentos en los que realiza Hernández su producción dramática, especialmente por proyectar el contorno vital en su literatura, hasta erigirse en paradigma de una época caracterizada por la indecisión y la fluctuación ideológicas, época crucial en el devenir histórico (artístico-literario y político) del siglo XX español.

Tras el teatro religioso comprometido de su primera etapa (*Quién te ha visto*), anticomunista y antianarquista, y *El torero más valiente*, de 1934, el escritor oriolano inicia una fase de cambio, de progresiva concienciación con la clase trabajadora; sin embargo, en el teatro social, Miguel, todavía *en proceso* de madurez ideológica, comparte la carga semántica de sus dramas entre una vertiente política reivindicativa y otra vertiente íntima de la convivencia social: aspectos que en Hernández no coinciden aún, pues ante el abuso social que perturba las relaciones humanas y degenera la estructura jerárquica, el poeta reclama autenticidad, respeto, orden y amor entre Administración y administrados, entre patronos y obreros, pero manteniendo el régimen establecido: *Los conflictos surgen por los hombres, no por el sistema*, viene a decir M. Hernández antes de la guerra.

La ambigüedad del planteamiento hermandiano en el tema social nos induce, por la posible sugerencia de la intención del autor, a establecer un significado que hemos llamado *metadramático* (o *metalectura*), es decir, entender el texto no desde el punto de vista de los personajes (de la *historia* presenciada) sino desde el punto de vista del espectador integrado que contempla un ejemplo en las tablas con final trágico (plano del *discurso*): así se funde ficción dramática y realidad histórica, ya que el autor escribe sin duda para instar a la reflexión al auditorio. Por ello presenciamos en el teatro de M. Hernández una mezcla de un *teatro aristotélico* (identificación o repudiación afectivas por empatía) y una incitación latente a modificar el sistema social imperante (de modo reaccionario o progresista) por parte del público (enfoque *épico*, que es más claro en *Los hijos de la piedra*).

M. Hernández presenta un movimiento regresivo ideológicamente: si *Los hijos de la piedra* es una obra social en la que hay un conflicto amoroso también, en *El labrador de más aire* se muestra una intrincada historia de amor estereotipado que se ve doblemente perturbado por el conflicto social (Isabel y Don Augusto, hija y cacique respectivamente). El tono, la relación atmósfera-tema, en *Los hijos de la piedra*, resulta más agrio y deleznable, propio de un enconado tratamiento directamente social. Con *El labrador de más aire*, el dramaturgo se sobrepone a lo estrictamente social; y es éste uno de los valores de la obra hermandiana, ya que el teatro -recordando palabras de F. Ayala- no debe exclusiva ni directamente reducirse a abordar los problemas de la hora política de su momento, sino más bien responder prioritariamente a las preocupaciones y anhelos de la esencial humanidad, tal como



sólo el poeta puede intuirlos. En este sentido, de todas las funestas consecuencias de una situación social (y política) injusta, M. Hernández destaca sobremedida sus repercusiones en la relación más íntima del hombre: el amor (vertido en la anécdota dramática mediante la muerte de uno de los amantes, con la imposibilidad, por tanto, de un amor correspondido).

En definitiva, las obras de anteguerra de M. Hernández son altamente representativas de su momento histórico y dramático: dentro del teatro poético-religioso de la derecha, el auto sacramental; como teatro poético-reivindicativo, sus dramas sociales.

He aquí, para facilitar la comprensión, el argumento reducido, de las dos obras sociales en que basamos nuestro estudio:



### LOS HIJOS DE LA PIEDRA

(tres actos con fases: anterior, interior y posterior)

I,a: Mineros, Pastor, Leñador y Segador trabajan apaciblemente en el paradisíaco pueblo de Montecabra, bajo los auspicios de don Pedro, propietario de la arcadia; su inesperada muerte se anuncia con premonitoria inquietud. I,p: El nuevo señor y su

capataz oprimen autoritaria, injusta e impasiblemente a los jornaleros, aumentando el trabajo y disminuyendo el salario, e intentan sobrepasarse con sus mujeres: el Pastor interrumpe el conato de abuso sobre Retama, su compañera. II,a: Los mineros proclaman una huelga de hambre, encerrados en las minas. El señor envía a varios Guardias Civiles, que no aceptan los argumentos humanos de uno de ellos, y siguen las órdenes represoras del tirano: así es como comprenden los mineros el significado de la palabra *revolución*. II,i: El Pastor y Retama viven en la esperanza del hijo que ésta lleva en sus entrañas. El Pastor sorprende al capataz robándole el ganado; herido mortalmente no titubea en delatar al auténtico instigador, el cacique. II,p: El Pastor es encarcelado. Unos vendimiadores de otro pueblo (esquiroles) recolectan la uva en Montecabra, aunque dicen no estar de acuerdo con el dueño. Los mineros les arrabatan sin enfrentamiento alguno lo cosechado. III,a: La Guardia Civil ha castigado duramente a los mineros. El Leñador y el Segador han tenido que emigrar para ganarse el sustento. Retama ha sido violada por el señor, pierde el hijo y, al encontrarse con el Pastor, que ha escapado de la prisión, fallece. III,i: En el pueblo se padece hambre; deciden marcharse. La Guardia Civil protege al cacique, hasta que el Pastor con el cuerpo inerte de Retama en sus brazos, arenga a todos para librarse del asesino represor. III,p: La rebelión culmina con la muerte del señor. Los montecabrerros, confiados en la alegría del trabajo en paz, sufren la acometida de un batallón de la Guardia Civil al grito de "tiros a la barriga".

## EL LABRADOR DE MAS AIRE

(Tres actos con cuadros)

I,1: En un pueblo de labradores, el alegre y esbelto Juan enamora a todas las jóvenes, incluida su prima Encarnación, sin que él corresponda aún a ninguna. De improviso, se presenta Don Augusto, el señor de las tierras, con su hija, la antipatísimísima Isabel, sin disimular su carácter intolerante y despectivo hacia los aldeanos; lo que no es óbice para que a Don Augusto se le antoje desde el primer momento gozar de la hermosa y dulce Encarnación. I,2: En la plaza del pueblo todos cantan y bailan, excepto el envidioso Alonso, que reta a Juan: Alonso queda humillado. Encarnación anuncia la llegada del señor, noticia que se recibe con desagrado premonitorio. Al aparecer Don Augusto les recrimina que se vayan y que hubiese fiesta sin su permiso o su conocimiento; Juan se le enfrenta de palabra. La amenaza del dueño es interrumpida por la estampida de un toro escapado; Juan rescata valientemente a Isabel. II,1: Las duras condiciones del trabajo, la subida de los impuestos y el escaso pan anima las protestas, en especial de Juan; los otros labradores reniegan pero se resignan. Alonso increpa a Juan porque éste murmura del señor y, sin embargo, corteja a la hija. II,2: Isabel rechaza a Juan por ser un pobre campesino. Encarnación se duele de su propio amor no correspondido. II,3: Don Augusto intenta aprovecharse de Encarnación; providencialmente surge Juan, que detiene al señor, lo abofetea y reivindica la tierra que trabaja. III,1: Alonso, coaligado con Don Augusto, roba el trigo a Juan, que se ha vuelto perezoso y taciturno. III,2: Los otros aldeanos continúan, resignados, evadiéndose de sus problemas en la taberna. Juan les incita a la rebeldía, a que abandonen su alienación. III,3: Alonso, animado traidoramente por Don Augusto, acecha a Juan; cuando éste por fin acepta y declara el amor a Encarnación, Alonso lo hiere mortalmente. Encarnación cierra el drama con una amorosa elegía, desoladoramente triste, que nunca arremete directamente contra las personas instigadoras o asesinas.



# EN TORNO A LOS DRAMAS SOCIO-RURALES

## Miguel Hernández tras la huella de Joaquín Dicenta

### ANTECEDENTES INMEDIATOS DEL GÉNERO

La historia del teatro español desde la Restauración Borbónica ha mantenido una oscilante evolución en su relación "comprometida con la realidad": desde el alejamiento de toda motivación social -con Echegaray- hasta la concepción inmediata de un teatro *impuro* en la progresía y la revolución izquierdista de los años '30, pasando por la confluencia obra-sociedad en Galdós o Dicenta o el primer Benavente y el posterior escapismo del Benavente populista los hermanos Quintero.

Recordemos algunos aspectos de la escena española, pasando revista a los hitos del teatro finisecular y del primer tercio del s. XX que preparan la obra dramática social del "Miguel Hernández en la encrucijada", ya que el oriolano, aunque con intenciones y elementos distintos, no logra zafarse del drama anterior en rasgos muy pronunciados.

Los años de la Restauración en el s. XIX están dominados por Echegaray, aunque ya se aprecia en sus últimos momentos un inicio de renovación. El público estaba entonces formado por una alta clase media -noble y burguesa bien acomodada- que tan sólo pretendía el entretenimiento, no intelectual; desde la noche del 29 de octubre de 1895, con motivo del estreno de *Juan José*, de Dicenta, la recepción en los espectadores se ve eventual y notoriamente modificada e, incluso, su composición recoge ya un proletariado concienciado (más o menos concienciado) hasta entonces ajeno no sólo al patio de butacas sino también a aparecer con dignidad sobre las tablas.

Un teatro neorromántico, de trama sentimental y apasionados personajes con un pomposo lenguaje fue merecedor del premio Nobel en 1905. A pesar del rechazo casi unánime de los escritores del momento a la concesión del premio, el maestro Azorín resumía en 1919 la importancia de este dramaturgo:

*En el periodo de 1870 a 1898 el teatro de Echegaray ha sugestionado profundamente al tipo medio del español y ha terminado en la sociedad literaria una por-*

*ción de ramificaciones y derivaciones sumamente sutiles y complejas. Echegaray (...) ha representado, para la masa, y en los efectos prácticos de su dramaturgia, la pasión, el impetu, la agresividad y el enardecimiento; el teatro de Echegaray ha sido un grito pasional y una sacudida violenta. (O.C., R. Caro Raggio Editor, Madrid, 1919-1921, tomo XII, p. 239).*

No empero, el teatro de Echegaray es un teatro fuera de la realidad social española: lo intrascendente se impone como principal materia y motivo dramático. (Vid. J. Mas Ferrer, 1978, p. 50).

La hegemonía en la escena ya en nuestro siglo es ostentada por J. Benavente, un nuevo Nobel para las letras españolas (1922). Su primer teatro gira en torno a una crítica social estricta, pero que se detenía ante la sólida estructura del orden establecido. En *Gente conocida* (1896), remeda *El 'sí' de las niñas*, retratando la hipocresía, el materialismo y la mezquina malevolencia de la buena sociedad (S. Brown, 1983, p. 195). Continúa su sátira social con *La comida de las fieras* (1898) y *La noche del sábado* (1903) no de modo tan irresponsable o melifluo como se ha pretendido ver. Se trataba de un teatro social urbano, presenciado y ambientado en un mundo aristocrático y acomodado. En este instante, Benavente se plantea la alternativa de escribir para deleitar o mantener una fórmula de sátira social que no ofendiera a nadie pero que podría ser peligrosa; se decide por el arte de gustar.

De todos modos, de ambientación rural y una veta social sobre la justicia y la igualdad relativa son *Señora ama* (1908) y *La malquerida* (1913), en la línea de *Los intereses creados*, 1907, donde se muestra un mundo movido por egoísmos meramente materiales (como en la citada *La comida de las fieras*).

Ahora bien, el aplauso del público era contrarrestado por la crítica que denunciaba constantemente la decadencia de la escena española. Así, en 1935 (año de la composición de *Los hijos de la piedra*, de Miguel Hernández), la revista *Nueva Cultura* incluía, dentro de su línea editorial de postular un teatro más 'comprometido', sendos artículos de Jorge Napal y E. García Luengo sobre "J. Benavente y los zurcidos soviéticos" y "El teatro de los Quintero", respectivamente, en los que arremeten severamente contra su ideología contrarrevolucionaria y reaccionaria:

*La mentalidad monárquica que continúa en nuestro teatro tiene en los Quintero sus más solapadas y almiaradas expresiones. (...) Indigna su optimismo*



cuando a todos nos ahogan conflictos siderales y hay tanta sangre y tanta hambre clamorosas... Este teatro se compenetra con su público sin espíritu, sin pensamiento, que es lo que al hombre le concede la categoría de humano: la solidaridad con lo humano. (J. Napal, *Nueva Cultura*, 5, junio-julio, 1935, páginas 4-5).

Tras el primer conflicto mundial (1914-1918), es conocida la reflexión del dramaturgo y teórico alemán Erwin Piscator sobre qué sentido tenía haber hecho a Shakespeare mientras los tanques enemigos cruzaban las calles de Berlín:

*Esta reflexión -comenta J. Monleón (1971)- constituye una de las bases del mejor teatro moderno. Dado que el teatro es un espectáculo público y se ofrece a la comunidad, parece natural que exprese, examine y objetive lo que a esa comunidad le preocupa (pág.12)*

Este escapismo es humanamente lacerante en el teatro español, pues la evasión enajenada, existente en los difíciles años '30, soslaya la angustiada situación de la realidad y presenta la esperpéntica condición del sufrido español de la calle y él mismo como divertido espectador (J. Monleón, *ibidem*, p.13).

Algunos autores se decantaron por exagerar los rasgos, las situaciones y los comportamientos entre sus personajes para mostrar un espectáculo rociado de humor, ironía y absurdo en medio de una gran dosis de tesis social: en este sentido podemos citar a Carlos Arniches con *La señorita de Trévez* (1916); *Los caciques* (1920), *La heroica villa* (1921). Otros dramaturgos no tuvieron la fortuna de ser reconocidos en su tiempo, como Miguel Mihura con *Tres sombreros de pico* (1932), siguiendo el camino del teatro del absurdo trazado por Alfred Jarry (con el finisecular *Ullú rey*), y adelantándose a E. Ionesco, S. Beckett, F. Arrabal y Dario Fo, de mediados de nuestro siglo hasta hoy día.

Valle-Inclán, por su lado, apenas gozó del eco de su propuesta teatral. J.A. Hormigón (1972) ha estudiado espléndidamente el cambio de rumbo estético e ideológico de Valle, acaecido entre 1912 y 1920: abandona el creador del esperpento el preciosismo modernista y presenta una diferente concepción del mundo; alejado de las añoranzas de un ilusorio orden patriarcal, Valle comprende el mundo en sus contradicciones profundas entre capital y trabajo. La realidad pasa a ser dueña y señora en su conciencia y en su obra (Hormigón, 1972, p. 10). Ya no extraña en 1920 la respuesta de Valle a Rivas Cherif interrogado sobre la responsabilidad del autor (aparecida en el semanario *La Internacional*, 3 de septiembre de 1920):

*El arte es un juego -el supremo juego-, y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto. El arte es, pues, forma (...). No debemos hacer Arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.*

El teatro social en España se desenvuelve de modo paralelo al drama rural, ya que hasta la cuarta década de siglo no obtiene un auge expansivo la ubicación urbana o industrial de la acción literaria. La novela es el género más representativo y no deja de ser ilustrativa la opinión de G. Díaz-Plaja cuando en 1930 escribe un artículo bajo el epígrafe de "¿Ruralismo, todavía?", con motivo de la concesión del 'Premi Joan Crexell' a *El cercle màgic* de Joan Puig i Ferrer, en el que protesta:

*Ya estamos hartos de novela rural. Ya estamos hartos de pasiones labriegas y de amores pueblerinos. Es urgente -indispensable- que se eleve el tono social de nuestra literatura. Que desaparezca este ambiente provinciano y triste que fomenta tantas ideas equivocadas sobre su valor (1).*

Tanto *Los hijos de la piedra* como *El labrador de más aire* se hallan inmersas en la tradición social y socio-rural que conoce sus primeras muestras antes de 1895, fecha clave por el estreno de *Juan José*. Pero otras obras preceden a la de Dicenta en su preocupación social. Podemos retrotraernos a 1874 con el estreno de *El estómago* de Enrique Gaspar para señalar el comienzo del verdadero teatro social español, tan opuesto a la alta comedia. Mas estas reivindicaciones sociales y políticas llevadas a los personajes de la escena quedaron interrumpidas de cuajo cuando en el mismo año, 1874, Echegaray escribe *La espada del vengador*, melodrama social, plagado de sonoros ripios y conflictos sociales (Cfr. Jaime Mas Ferrer, *Ibidem*, pp. 58-59).

Incluso la zarzuela, género musical de la mayor atención popular, se atrevía ya en 1894 a proclamar, si bien que tenuamente y con bastante timidez, en *La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega, que el pueblo tiene su corazoncito.

Anteriores o contemporáneos de Dicenta son los dramas rurales con implicaciones sociales *La Dolores* (1892) y *M<sup>ra</sup> del Carmen* (1896) de J. Felú y Codina; *María Rosa* (1894) y *Tierra Baja* (1896) de A. Guimerá, estudiados por Mariano de Paco (1971, -72):



*Enlaza directamente -dice de Guimerá- con los dramas de honor del Siglo de Oro; allí la oposición ofensor-ofendido correspondía a la de noble-villano; aquí lo que los diferencia es ser amo o criado. La nobleza de sangre ha dado paso al poder económico como fuente de injustas prerrogativas (p. 147);*

también *Los condenados* (1894) de Pérez Galdós; *Dolorettes* (1901) de Carlos Arniches; *Misterio de dolor* (1904) de Adriá Gual; y la popular *Malvaloca* (1912) de los hermanos Quintero (amén de las citadas de J. Benavente).

J.A. Hormigón (1972) acierta al sintetizar genéricamente la posición social del incipiente teatro preocupado por la masa trabajadora con propuestas míticas y utópicas impregnadas de paternalismo y simplicidad en sus formas y contenidos:

*El teatro social español de comienzos de siglo, aunque intenta salir de esta encrucijada a través de una temática distinta, no hace sino repetir los viejos argumentos con nuevos personajes. Aparecen el obrero y su hija frente al patrono o el capataz, se añaden unas gotas de argot, y se mantiene el viejo esquema dramático, el enfrentamiento ético y por tanto puramente emocional. Es un melodrama de buenos y malos, definidos según sus relaciones personales, no sus comportamientos sociales, lo que finalmente resulta (p. 16).*

#### LA DRAMATURGIA SOCIAL DE M. HERNÁNDEZ TRAS LA HUELLA DICENTIANA

Joaquín Dicenta significa la irrupción reconocida y aplaudida, aunque con criterios disímiles, del teatro social en España. Desde el mismo estreno de *Juan José* (1895) la obra fue recibida positivamente por todo el público asistente, desde la más encopetada a la más baja clase social; dato éste -el de la total aceptación- muy ilustrativo de la diferente recepción semántica del auditorio. Junto a *La madre* de Gorki, el *Juan José* festejaba los primeros de mayo como exponente de la lucha obrera.

M. Hernández era buen conocedor de la obra dicentiana, ya que de joven en Orihuela representó varias veces, como protagonista, el papel de Juan José. En *Los hijos de la piedra* y en *El labrador de más aire* el escritor oriolano recoge las influencias de sus muy variados maestros de la escena, desde Lope a García Lorca pasando por J. Dicenta. Examinemos los rasgos de los dramas de Hernández que se deben a la pluma del autor aragonés.

• A) Relaciones semántico-sintácticas entre *Juan José* (1895) y los dramas hernandianos

Al igual que el ambiente literario y socio-político estaba abonado cuando el público madrileño presenció ante sus ojos la tragedia de Dicenta, en 1935 M. Hernández conoció un cúmulo de sucesos propicios para *Los hijos de la piedra*; sin embargo, no se estrenó. Ambos dramas sintetizan tradición y novación, aunque el oriolano sea mucho más agrio y obsesivo en el tratamiento último de su intención social. Amor y celos (más que honra, como dice García Pavón, u honor, como apuntan Díez de Revenga y Mariano de Paco), y lucha social desde su germen (*Juan José*) hasta su retoño (*Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire*) configuran el 'leit motiv' de múltiples imbricaciones para una sola realidad social enfocada desde el humilde asalariado.

Si por intención social en literatura entendemos la que deriva de que el autor exponga un mundo ficticio (literario) reflejo (imaginativo) del mundo real, cuya finalidad preferente es conseguir una concienciación del problema en el espectador, para intentar a continuación una reforma de la realidad referencial aludida, hemos de concluir que tanto *Los hijos de la piedra* como *El labrador de más aire* van mucho más lejos que *Juan José*, del que se ha llegado a escribir que el problema social está planteado de manera marginal y simplista (García Pavón, 1962) o que *parte de presupuestos pequeño burgueses y, a veces, ni tan siquiera revolucionarios* (J. C. Mainer, 1974) (2).

La estructuración en el teatro social de Dicenta coincide asimismo con la de M. Hernández, si bien éste complica sus elementos conflictivos en un deseo de conjurar todo su material dramático, más vasto ya que añade a la recopilación de la tradición literaria su propia creación personal de los hechos históricos recientes. Dicenta superpone dos estructuras (3), *mutatis mutandis* como Hernández, siempre bien ensambladas: 1) el drama convencional de amor, pasión y celos (que genera la acción dramática) y 2) el enfrentamiento de clases, conflicto y justicia social, sociedad injusta y, como origen final de la misma, el paro. Pero en M. Hernández, con todo, la dosis concedida al conflicto social es, si no hegemónica, sí muy superior y más explícita que en el aragonés. Además, en *El labrador de más aire*, las dos acciones (los dos conflictos: amoroso y social) funcionan independientemente, y es uno de los más personales significados del teatro hernandiano. La urdimbre es diferente, pues, entre los argumentos del escritor alicantino: en *Los hijos de la*



*pedra* lo fundamental es su intención social (al margen progresismos o regresiones ideológicas), el enfrentamiento entre propietarios tiranos y jornaleros; el amor (la aventura amorosa de la violación de Retama, la compañera del Pastor) es una agravante más, acumulada a la maldad del cacique, no un nervio esencial como en *Juan José*. En *El labrador de más aire*, la desconexión primera de las dos ramas de la estructura muestra la humanidad ingenua de M. Hernández que cree posible la simultaneidad del amor entre desiguales socialmente y el rencor a ultranza por la injusticia social que protege desviaciones alevosas.

El éxito de *Juan José* motivó a C. Arniches en 1924 a escribir el sainete *Los milagros del jornal* sobre su esquema argumental. Miguel Hernández continúa homenajeando también a Dicenta y son muchas las coincidencias anecdóticas en sus dos dramas del poder injusto (*Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*, de 1935 y 1936, respectivamente).

Se inicia la obra de Dicenta (*Juan José*, acto 1º) en la taberna, esto es, como en *Los hijos de la piedra*, en un descanso del trabajo (Dicenta, 1982, p. 71)(4); en *Los hijos de la piedra* se trataba de una relajación momentánea de los mineros. Punto y seguido (I,1), Perico lee en el periódico un editorial contra el gobierno y concluye sin paliativos que hay que *acabar con el hato de ganujas que nos oprime* (p. 73); en *Los hijos de la piedra* también se comentan las noticias de la prensa, pero los mineros no saben leer (como ocurre con Juan José mismo); el paralelismo es evidente:

*Juan José*, I,1; p. 73:  
(obviamos y eliminamos el sílabo de Perico).

*Los hijos...*, I,1; p. 596:

#### PERICO

*No es posible soportar en silencio la conducta de un gobierno que así viola los sacratísimos derechos del ciudadano. Hora es ya de que el noble pueblo español proteste de tan inicuos atentados y salga a la defensa de la libertad y de la patria escarñadas por los secuaces de la reacción.*

#### MINERO 3º

*... dice que en no sé qué parte del mundo declararon la huelga de hambre más de mil hombres de nuestro oficio y se han muerto dentro de las minas casi todos (...). Y dice que en la Andalucía andan a tiros con la guardia civil hombres de nuestra clase que piden revolución.*

No obstante, la reacción de los mineros en *Los hijos de la piedra* es contraria a la de las figuras dicentianas: M. Hernán-

dez resalta el analfabetismo y la ignorancia de sus personajes, a lo que suma su buena voluntad, inmersos en una atmósfera idílica; Dicenta incorpora apasionamiento ciego y rebelde a una causa justa y desdén por la experiencia negativa de la lucha contra la injusticia (según contesta Ignacio a Perico). Hasta detalles ínfimos como la paráfrasis *este papel* se repite, hiperbolizada hasta la ridiculez, en *Los hijos de la piedra: ese papel donde apuntan tantas cosas del mundo* (id.).

Un nuevo detalle destaca la intención de *Los hijos de la piedra* en su primera fase (I,a) de resaltar la utopía por medio del idealismo costumbrista y la ingenuidad en detrimento de un mayor realismo social: Andrés relata que el primer encuentro y la unión entre Rosa y Juan ocurrió en una pelea, en la que Juan José intercedió a favor de ella; lo que contrasta con el lirismo bucólico del encuentro entre Retama y Pastor.

Una fuente común se vislumbra en la descripción que hace Juan José de los atuendos de Paco (el capataz que desea a Rosa, la compañera de Juan José) y la respuesta de Retama al Señor (*Los hijos de la piedra*, I,p,5; p. 615). La fuente es la conocida réplica de Casilda al Comendador de Ocaña, en *Peribáñez*, si bien en la oposición manifestada por Juan José se aprecia un poco oculto un rencor más revolucionario:

JUAN JOSÉ.- ... y me fijaba en él, y a la vez que en él, en mi blusa remendáa y en su ropa nueva, en el yeso que había en mis manos y en las sortijas que había en las suyas, y sentí.... No sé lo que sentí entonces; pero apreté con rabia el mango del palustre y estuve a punto de meterme por el pecho adelante aquella herramienta mancháa con la cal que nosotros amasamos pa que él se luzca... (I,4; p. 83).

La relación afectiva que mantiene unidos a Rosa con Juan José al principio, y con Paco en el acto 3º, consiste en el amor libre, sincero y leal; postura propugnada asimismo por el Hernández hombre (en tantas cartas a Josefina Manresa) y el Hernández dramaturgo (*Los hijos de la piedra* con Retama y Pastor; *El pastor de la muerte* -de 1937- con Pedro y Ana, etc.):

JUAN JOSÉ.- *En las cosas del querer, se firma con éste (el corazón)...* (I,4; p. 84).

El rencor de Paco (el capataz acomodado del drama) es similar al del Señor en *Los hijos de la piedra* y Don Augusto en *El labrador de más aire*, tras el enfrentamiento verbal



con Juan José:

PACO.- *he de poder poco si no te la quito, aunque sea delante de tus ojos* (I,15; p. 108);

en la colérica amenaza del capataz se recogen las dos líneas estructurales a un mismo nivel: el *poder socio-económico* es el que motiva la configuración de la nueva pareja por elección de *Rosa*.

Tal como ocurría en el primer acto, el 2º se abre con una situación producida por el enfrentamiento personal y agravada por las circunstancias sociolaborales, que oprimen al humilde: las dos parejas protagonistas se ven privadas del trabajo, bien por expulsión bien por paro forzoso, lo que provoca una desolada situación de hambre y frío (II,1; p. 111); el recuerdo de *Los hijos de la piedra* es inmediato (I,p; II,a): el Señor cierra las minas y provoca la represión y la miseria.

El papel del capataz en *Los hijos de la piedra* es el remedo, más social ahora en M. Hernández, de Isidra, vieja *infiernacasas* (celestinesca) que procura el bien del buen pagador; aun habiendo nacido en el más bajo pueblo se sitúa económicamente por sus deshonestos trabajos que sostienen la estructura social injusta: si el capataz velaba por proteger el engaño del Señor,

*mientras mi señor te besa, yo vigilo el monte como un perro guardián, y si el pastor se acerca no os sorprenderá...* (*Los hijos de la piedra*, I,p,5; p. 616),

Isidra, según reprocha el propio Juan José,

*él se achanta y espera, mientras usted le ayuda y viene a robarnos lo único que nos ha quedao, un poco de cariño!...* (II,6; p. 122).

Por amor a Rosa, Juan José pierde la razón y roba: es encarcelado. Esto sucede fuera de escena, entre el 2º y el tercer actos (p. 135). Una vez más, Dicenta logra acertadamente a unir la motivación amorosa (Rosa desesperada porque pasa necesidad junto al celoso Juan José) y la social (Juan José es víctima de la situación laboral que no oferta trabajo). Situaciones semejantes se suceden en *Los hijos de la piedra*: por un lado, los Mineros roban para calmar el hambre de sus familias (II,p) (y son agredidos posteriormente por la guardia civil, como se nos informará después en el acto 3º); por otro, el Pastor es encarcelado por matar al capataz en defensa de su propiedad privada (II,i), información que recibimos también más tarde (II,p, en boca de los vendimiadores). Juan José se erige en luchador representativo del pueblo al igual que el Pastor en *Los hijos de la piedra*; pero el

papel del Pastor se decanta hacia la clara vertiente reivindicativa contra el poderoso injusto. Dicenta no presenta a Paco como odioso por sí, sino en todo caso por lo que representa, la clase acomodada y represora, con mayor finura y menos maniqueísmo que Hernández. La similitud en las condenas de los dos héroes en los respectivos dramas los unen más todavía: ocho años de condena para Juan José (según narra Cano, el presidiario, III,1,1; p. 137) y para el Pastor (en nueva relación del Leñador, III,a,1; p. 643). También, una coincidencia más, escapan de la cárcel y con su regreso propician la venganza mortal: Juan José mata a Paco (III,2,6; p. 157), el Pastor promueve la rebelión que asesina al tirano (III,i,7); ambas muertes acaecen fuera de escena, pero es notable la diferencia en el tono rebelde y reivindicativo socialmente de *Los hijos de la piedra*, frente al personalizado celo de *Juan José*. Por el contrario, en escena sí presenciarnos las muertes de las dos muchachas: Rosa (III,2,7; p. 158) y Retama (III,a,2; p. 648).

No tan asiduo en las alusiones a *Juan José* fue M. Hernández ya en *El labrador de más aire*. No obstante, algunos detalles argumentales o elementos sobre los que se construye el drama o, incluso, paráfrasis textuales poseen como claro antecedente la importante pieza de Dicenta: Carmelo, el ebrio y alegre personaje de *El labrador de más aire*, es el correlato de algunos de los rasgos de Andrés, el amigo de Juan José, de los cuales Hernández confecciona un personaje con una sola cara. Andrés —como Carmelo siempre— es buen bebedor y ríe con el motivo del vino con grata dosis de humor, sobre si está "bautizado", etc. de modo muy extenso; dicha perorata (I,2; pp. 75-77) funciona de entretiempro (catálisis) como en *El labrador de más aire*:

ANDRÉS.— *Porque el vino es la sola cosa buena de este mundo. Si lo será, que con todo y con lo que echan los taberneros, aún se puede beber (I,2; pp. 75-76).*

Carmelo dirá en *El labrador de más aire*:

*y aún sé decirte los litros  
de agua que has echado hoy  
al vino que me has servido.  
(...)  
Yo advierto por el olor  
si en el vino ha llovido*



*y si ha pasado una vez  
por el agua del bautismo,  
(III,2,1; vv. 3141-3151).*

Y Andrés humoriza:

*Yo tengo mi idea. La política, pa los políticos;  
la mujer, a ratos, y el vino, a cualquier hora. (...)  
¿Que tienes penas? ¿A quién vas a ir con ellas? ¿A  
una mujer? Una mujer te las aumenta. ¿A un amigo?  
Un amigo las oye si no está de prisa y para contar.  
Al vino, hombre, al vino. Y mejor que al vino, al  
aguardiente. (I,2; pp. 76-77).*

La situación del forcejeo entre el comendador y la villana, sorprendidos por el mozo -cliché forjado desde Lope de Vega, y que M. Hernández repite en *El labrador de más aire* sin demasiado éxito ni imaginación- es adaptado verosímilmente por Dicenta, de tal modo que no dibuja con tintas negras al maestro de obra: éste invita a Rosa a cantar en la taberna; Juan José cree resuelta su desdicha al oírla entonar una copla alegremente junto al rico (I,14; p. 106). Una nueva fuente del teatro clásico es tomada por Dicenta y posteriormente por Hernández: se trata de las gallardas respuestas de Pedro Crespo a las soberbias preguntas de don Lope en *El alcalde de Zalamea*:

DON LOPE.- *¿Sabéis, voto a Dios, que es capitán?*

PEDRO CRESPO.- *Sí, ¡voto a Dios!  
y aunque fuera él general.  
(...)*

DON LOPE.- *¿Sabéis que estáis obligado a sufrir por ser quien sois estas cargas?*

PEDRO CRESPO.- *Con mi hacienda,  
pero con mi fama no.  
Al Rey la hacienda y la vida  
se ha de dar; pero el honor  
es patrimonio del alma,  
y el alma sólo es de Dios.*

(Jornada 1ª, vv. 857-876).

Dicenta hace expresarse así a sus personajes:

PACO.- *... te olvidas de quién soy yo.*

JUAN JOSÉ.- *No me olvido. Usted es mi maestro, el que me da el jornal con que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece.*

*!Ya ve usted cómo no me olvido! Sin duda por eso, porque me paga usted, ha llegao a creerse que todo lo mío le pertenece, y no contento con lucirse a costa de mi sangre, quiere usted mandar también aquí dentro y coger lo que aquí dentro vive y llevárselo. !Pues eso no, no, señor Paco; eso, no!*

situado en el cierre del acto 1º (I,15; pp. 107-108); y añade una referencia léxica (*alma*) para clarificar la fuente (aunque sea usada en sentido laico, esto es, popular, no religioso o moral como Calderón):

*Mi sudor, bueno; mi trabajo, bueno también; de usted son, porque usted los paga. (Cogiendo a Rosa por un brazo y atrayéndola a sí). Pero esto no se paga con dinero; no hay dinero que lo pague en el mundo. Esto es mi vida, mi alma, me pertenece y no lo suelto.*

M. Hernández exagera sus figuras y muestra un maniqueísmo flagrante; sirva una breve cita para recordar la dureza del inmediato rechazo a la imposición:

DON AUGUSTO.- *Soy el señor de la aldea.*

JUAN.- *Es el señor de lo que sea,  
pero no de mi persona.*

(I,p,4; vv. 1250-2).

Y la hija del terrateniente aclara:

ISABEL.- *Ignora seguramente  
que las tierras que labora  
son tuyas, y que su frente  
se ha de inclinar obediente  
a tus deseos: lo ignora.*

JUAN.- *Cuando los deseos son  
de ánimo injusto y violento,  
mi frente y mi corazón  
no hacen nunca inclinación  
de cara o de sentimiento.*

(I,p,5; vv. 1273-1282).

En *Los hijos de la piedra*, M. Hernández había calcado ya las intervenciones calderoniana y dicentiana, en dos sucesivas escenas; primero dirigiéndose el dueño a Retama:

SEÑOR.- *¿No sabes que soy el dueño del monte?*

RETAMA.- *¿Y porque eres el dueño del monte vas a serlo de mi corazón? (I,p,5; p. 615),*

y luego al Pastor:



SEÑOR.- *¿Olvidas que soy el dueño del monte?*

PASTOR.- *No lo olvido, que lo siento que seas.*

(I, p. 6; p. 617).

El gusto por la "relación" dramática de *El labrador de más aire* es característica asimismo de Juan José: Rosa relata cómo quedaron sin trabajo (II, 3; p. 114); Cano y el Presidario informan del juicio de Juan José (III, 1, 1; p. 137) ... (5).

Pero no es de extrañar este influjo hasta en detalles pequeños de Juan José, pues incluso F. García Lorca se ve atraído por las palabras y el gesto finales del protagonista que cierran el drama, aludiendo al cuerpo yacente de Rosa, su amada:

JUAN JOSÉ.- *¡Mi vida era esto, y lo he matao!*

III, 2, 8; p. 159);

Lorca imprime un más afectivo dolor al inesperado desenlace de Yerma: la protagonista da muerte a su marido, negándose así toda posibilidad de engendrar y se sume en la tragedia:

YERMA.- *¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo,  
yo misma he matado a mi hijo!*

Nótese, finalmente, la similitud de la expresión amorosa de Juan José:

*¡tú, por cuyo bienestar arrancaría piedras  
con los dientes!*

(II, 9; p. 132)

con la famosa "Elegía" a Ramón Sijé:

*Quiero escarbar la tierra con los dientes,  
quiero apartar la tierra parte a parte,  
a dentelladas secas y calientes... (6).*

## B) Relaciones con El Señor Feudal (1896)

La siguiente obra de Dicenta ha planteado opuestas opiniones en cuanto a su interpretación. Para J.C. Mainer (1972), *no consigue superar nada* (p. 48); mucho más lejos va, escribe G. Brown (1983) *en arriesgarse a exponer actitudes sociales que no correspondían con las típicas del público y aun más allá todavía fueron* (p. 193).

El tratamiento del tema social es más directo y transparente; aunque su crítica sólo se refiere al enriquecimiento por engaños de los nuevos terratenientes y las supuestas exigencias sociales en las relaciones amorosas. Esta crítica está en la línea de *El labrador de más aire* de M. Hernández.

Tolera Dicenta al aristócrata venido a menos (el marqués), *porque este es un viejo y pobre y es honrado* (edic. de 1917, p. 14). El dramaturgo aragonés, como el oriolano, todavía respeta los estratos sociales cuando no hay relación de represión sino de paternalismo tutelar; es decir, si el superior es bondadoso, no surge conflicto. También coinciden ambos autores en que la atracción amorosa puede satisfacerse si remilgos sociales, pero la realidad muestra una verdad muy distinta. Dicenta ha recogido para *El señor feudal* muchos argumentos del teatro áureo del XVII, que comparte M. Hernández en *El labrador de más aire* sobre todo: la sencillez del argumento, por ejemplo: Juana, hija de Juan, labrador, está enamorada de Carlos, hijo del nuevo señor, Roque, antiguo capataz del marqués, al que arruinó por su especial sentido de la administración y los préstamos. Roque desea ante todo el título del marqués y para ello pretende casar a Carlos con la nieta del aristócrata, a base de nuevas presiones. Jaime, hijo de Juan, regresa a casa con ideas revolucionarias y ante el abuso de Carlos a Juana hace imperar el código del honor maando al señorito; se cierra así la obra con la solución marginal del conflicto, pues el hermano es el encargado de la protección de la honra de la muchacha, dejando constancia incluso de que la defensa del honor es un derecho que Dios otorga.

De este modo, el asunto social deriva en el seiscentista tema de la honra con lo que toda la fraseología y la situación extremadamente controvertida de intereses y humillaciones por cuestión de clases no es relevante *per se* en el desenlace último. En *El labrador de más aire* el trágico final en el que es asesinado el inocente por Alonso confabulado con el señor, don Augusto, es mucho más significativo y actual.

El paralelismo se establece asimismo en el ámbito de los personajes: en *El señor feudal* aparece una figura del donaire extraída del teatro del XVII, Blas, que posee su correlato en Tomaso de *El labrador de más aire*. (Apréciense cómo los títulos de los dos dramas resaltan a las figuras enfrentadas, antagonista y protagonista). La ambientación más alegre y festiva de *El labrador de más aire* se regala con cancioncillas y fiestas, mientras sólo una canción es entonada, por Blas, fuera de escena:

*¿Sabes por qué a la siega  
no voy contigo?  
Pues porque me da rabia  
cortar el trigo. (p. 14)*



Por otro lado, Roque (el señor feudal) se enriquece de rasgos que Hernández reparte entre los dos seres que establecen el conflicto social con Juan (el labrador de más aire): Alonso, resentido desde la infancia, como el Roque de Dicenta, que al final consigue el bienestar material con la traición a los suyos, y el propio don Augusto, el dueño de las tierras. Las opiniones clasistas se desparraman a lo largo del texto: Carlos como Isabel, los hijos de los caciques, interpretan de modo idéntico la realidad, a pesar de que Carlos estuviera enamorado al principio de la labradora Juana, y ello no ocurra en *El labrador de más aire*:

CARLOS.— *Mi padre ocupa unaposición respetable en el mundo; el mundo tiene sus exigencias* (p. 11)

en la línea trazada por su padre, que recuerda a los jactanciosos capitanes y comendadores de Lope y Calderón. Tras la huella de *El alcalde de Zalamea* calderoniano, tan socorrido en los dramas sociales hasta Hernández, como vimos, se expresa Roque, en sendas recomendaciones a Juana y a Juan, su padre:

*porque siendo servicial y humilde pruebas que conoces tu condición* (p. 10),

*respetarle y obedecerle y conformarse con su suerte y con lo que al amo se le antoje darle* (p. 10).

Y Juana replica a Carlos como un moderno Pedro Crespo a Don Lope (se insiste en el argumento áureo, como en *Juan José*, de separar lo material de lo espiritual —alma u honra—):

JUANA.— *Tu padre, el mundo de que hablas, puen peírte y dárse-los de güena gana tu dinero, tu posición y tus valores; ¡pa qué quieo eso yo? !Pero hay dos cosas que no puén pedirte ellos, que no pués darles tú: mi honra, porque es mía, y tu juramento porque es de Dios!* (p. 11);

Y el marqués repite a Roque:

*mi oro ha podido ser tuyo, porque el oro puede ser de cualquiera: el nombre, la sangre, los da Dios, y a Dios no pueden robarle los administradores por muy listos que sean* (p. 16).

Jaime, maquinista de oficio, ha traído de la ciudad y del progreso, alejado de la vida y la mentalidad agrarias, las

ideas de la lucha de clases más concienciada; M. Hernández retoma muchas de sus intervenciones para su *labrador airoso*. Por ejemplo, increpa Jaime a su propio padre, que se comporta consintiendo cualquier atrocidad si procede del dueño de las tierras (postura ideológica similar al conservadurismo de Gabriel, Blasa o los campesinos de *El labrador de más aire*):

*El de usted, no el mío. Yo no tengo amos* (p. 12).

Pero he aquí una sobresaliente diferencia con Hernández: el oriolano prefiere el enfrentamiento cara a cara entre cacique y bracero, de mayor efecto dramático y emotivo, optando por la dialéctica entre los trabajadores para arengarlos a la acción y modificar la estructura socio-económica vigente. Jaime continúa esgrimiendo argumentos que acomodará casi literalmente el Juan hernandiano: protesta del trabajador que nunca poseerá la parcela que labora:

*labra la tierra, ajena, esa tierra de la que nunca poseerás un gramo! (...) en provecho de una raza entera de propietarios* (p. 13).

Finalmente, el orgullo de los pobres hace que se resistan a los abusos de los señoritos, estimados en *El señor feudal*, a diferencia de *Juan José*, como un accidente más de la corrupción y la humillación de los poderosos a los aldeanos:

JAIME.- *!Que caiga la moza donde caiga cuando el señorito se harte de ella...* (p. 27);

por su parte, Juana se entrega sin condiciones a su amor, pero no acepta la vejación del pago de su deshonor con dinero o con la propuesta de un amor adúltero: ignominia que reprocha a Carlos (7):

*!Las mujeres como yo dan la honra, no la venden!*  
(p. 33).

#### ● C) Relaciones con *Daniel* (1907)

De las siguientes obras sociales de J. Dicenta, *Aurora*, *Daniel* o *El crimen de ayer* (de 1902, 1907 y 1908, respectivamente), merece especial atención el drama minero *Daniel* por sus muchas concomitancias con *Los hijos de la piedra*.

*Aurora* plantea simplemente una situación que es resuelta de semejante modo que *El Labrador de más aire*, en su conflic-



to socio-amoroso, es decir, el enamoramiento ciego de Juan por Isabel, la hija del cacique, y la definitiva entrega a Encarnación, muchacha íntegra y sincera de la misma procedencia social que Juan. El argumento de la obra de Dicenta se ciñe a este conflicto: Manuel, joven médico, va a casarse con una burguesa, Matilde, que lo engaña; ha de presentarse Aurora, antigua novia de Manuel, trabajadora, para que le haga ver con claridad, y termina casándose con ella misma. En ambiente urbano, como en el rural propio de M. Hernández, se aprovechan estas relajaciones morales y los cambios de los objetos amorosos para cuestionar una sociedad y una mentalidad viciosas.

La denuncia de *Daniel* es muy acorde a lo que M. Hernández pretenderá con *Los hijos de la piedra*: se critica, ha escrito Jaime Mas (1982),

*el mecanismo de represión de un Estado que presta su ayuda a los explotadores para abortar todo intento de mejoras salariales del proletariado, atribuyendo a las fuerzas armadas el poder de disuasión (p. 46).*

A pesar de que Dicenta en 1907 ya goza de experiencia en la construcción de dramas sociales, *Daniel* no logra zafarse del melodramatismo que sustenta toda la pieza: así pues una amplia gama de elementos trágicos se acumulan en su inicio, o son tristemente recordados, en torno a la familia de Daniel, el padre. Los dos hijos, Pedro y Pablo, militan en bandos opuestos: Pedro es sargento del ejército represor, bebedor, juerguista y mujeriego; Pablo, minero, con ideas revolucionarias, serio y luchador por la libertad. Ambos resultan simultáneamente los únicos muertos en una refriega ordenada por el dueño de las minas. Además ya antes fallecieron a causa del hambre la madre y un hijo pequeño. La hija, Anita, está enamorada de Luis, aprovechado hijo del patrón, que la burla. Y aún hay más: Pablo profesa un respetuoso amor a Cesárea, compañera en las minas y en la lucha por la libertad, viuda de otro minero que sucumbió encabezando una huelga.

La venganza final de Daniel es motivada por razones particulares no por una concienciación social:

*Si hubiesen matao a los hijos de los demás y disfrutao a las hijas de los demás y roto los hornos de los demás, yo como si tal cosa. Pero lo mío es mío, y me lo robaron (acto 4º, p. 73; edic. de 1931).*

Las coincidencias entre *Daniel* y *Los hijos de la piedra* son

múltiples y muy variadas: si el tono melodramático es menor en *Los hijos de la piedra* (tan sólo aparece en episodios concretos no como base argumental: quejas de Mineros en huelga, susto del Niño al acercarse al Señor, etc.), la carga social es parecida, aunque Dicenta ofrece una mayor concienciación del problema en su héroe Pablo:

*los de arriba, los que les obligan a disparar; esos son los infames* (p. 9) (8),

y no duda en interponerse a su hermano, que se jacta ufanamente de ser otro trabajador:

PABLO.- *Bien estás con los otros, con los que cuando queremos alzar la cabeza nos la hacen bajar a tiros. (...) ¿No disparó la tropa anteayer contra los huelguistas?* (p. 7).

Pedro se excusa por la disciplina a que se debe; aunque no desee disparar:

PEDRO.- *Y si nos lo mandan, ¿qué vamos a hacer?* (p. 7).

M. Hernández incluirá en *Los hijos de la piedra* un guardia civil (en *Daniel* se trata del ejército y de la benemérita) que rompe con las órdenes inhumanas e injustas, y abandona el cuerpo sumándose a la causa obrera.

Cesárea recrimina la acción represora del ejército:

*Pedíamos pan y justicia y nos dieron balas* (p. 9).

El leñador de *Los hijos de la piedra* hace suyas las palabras de la heroína dicentiana:

*!Quieren matarnos a tiros el hambre!  
!Ya hay dos mineros con los estómagos  
llenos de plomo... (III, p. 3; pp. 661-2).*

La situación laboral en *Los hijos de la piedra* también será un calco de la de *Daniel*: los salarios son escasos (p. 6) y se rebajan injustificadamente los jornales (pp. 15 y ss.), se promueve la huelga (acto 2º), los trabajadores habituales son sustituidos por esquirols (p. 46), que en Dicenta se muestran insolidarios (p. 56), y el hambre llega a los insatisfechos; es el hambre el promotor de la acción del asalariado. Para Cesárea:

*es una fiera y atropella por todo* (p. 48).

Una voz en 'off' de los mineros en huelga de Montecabra grita, con similar metáfora animalizadora:



*El hambre me llena de ladridos* (II,a,1; p. 623),

y otra exasperada prefiere morir a

*vivir toda la vida hambrientos como perros sin casa*  
(p. 624).

La corrupción para J. Dicenta no tiene límites sociales, alcanza a todos: los mineros se venden, adulan y ceden incluso a sus mujeres al jefe para ser capataces y medrar (p. 6). Hernández, sin embargo, parte de antemano con una situación establecida: el señor es acompañado siempre, secundado e incitado por el capataz en *Los hijos de la piedra*. (En *El ladrador de más aire* se progresa en escena: Alonso se coaliga con el cacique para suplantar a Juan).

La actitud del padre, Daniel, es la consabida postura conservadora, y hasta reaccionaria, que todo lo tolera si se dispone de comida:

*Más se trabaja, pero, ¡qué demonio!, más se cobra* (p. 15),

*Mejor es agonizar que morirse* (p. 17),

y acata la jerarquía establecida:

*los amos seguirán siendo los amos,  
que esa es la ley* (p. 18).

Pablo se rebela ante la pusilanimidad de su padre:

PABLO.- *Usted cree que el amo tiene derecho a todo.*

DANIEL.- *Mientras pague...* (p. 19).

También la masa trabajadora protesta y amenaza ante la injusticia:

GREÑUDA.- *Como los cogiese entre mis uñas ande no hubiera Guardia Civil, les sacaba el pellejo...* (p. 33),

que coincide con la maldición del Leñador en *Los hijos de la piedra*:

*Si no pudiera tanto que, apenas ve un gesto de rencor en Montecabra ya lo tiene rodeado de guardias civiles, alguno se atrevería* (III,a,1; p. 644).

Pero el pueblo no afronta la amenaza directa del patrono: lo contemplamos en Dicenta y en Hernández (en sus dos dramas sociales): después de estar decididos a la huelga, no apoyan a Pablo y callan ante la demagogia de Luis:

*La huelga es el hambre y la muerte* (p. 43),

que sirve de antídoto revolucionario. Pablo no se amilana y se enfrenta verbalmente al señorito (la adaptación en I, p. 3-4, de *El labrador de más aire* es transparente, con Juan envalentonado frente a Don Augusto, mientras *todos se disponen a distribuirse por las calles y las casas*, p. 714; o cuando en *Los hijos de la piedra*, III, i, 4; p. 652, el señor y los dos Guardias Civiles dispersan al pueblo de Montecabra):

PABLO.- *No volveremos* (A los obreros). *¿Digo verdad?*

(Los obreros bajan la cabeza sin responder, pero permanecen inmóviles con cazarra testarudez).

LUIS (hijo del patrón).- *Ya ves cómo no te contestan.*

PABLO.- *Ya ve usted cómo no van a trabajar. Callan y bajan la cabeza porque todavía son cobardes delante del amo; porque no se atreven a decir lo que piensan. Yo sí me atrevo* (p. 42).

Pero el pueblo necesita un cabecilla que desencadene la sublevación (que en *Los hijos de la piedra* será el Pastor).

El ejército es en *Daniel* el encomendado para reprimir la huelga minera (y los piquetes) y, aunque explícitamente manifiestan su desagrado por tal encargo (p. 46), arremeten contra la masa, como sucederá en el drama de M. Hernández para cerrar entre gritos y disparos la tragedia.

En las dos obras los dramaturgos aportan n hálito de esperanza que alivia el agrio sabor de los desenlaces: la meta anhelada por Pablo es expresada en el acto 1º:

*¡El odio!... ¡La venganza! ¡Fuera tan hermoso vivir para la justicia, para la bondad!* (p. 10);

Hernández opta por el efectismo sensacionalista en su final: tras la muerte del tirano, se cree haber recuperado la calma perdida:

MINERO 1º.- *El pan redondeará a nuestros hijos y la alegría anidará de nuevo en nuestros dientes* (III, p. 1; p. 660),

pero la agresión de las fuerzas armadas se precipita para abortar el fugaz 'happy end'.

Otra de las características de los dramas sociales que configura el teatro de J. Dicenta pasa a M. Hernández, de modo preferente en la concepción ideológica de *El labrador de más aire*: nos referimos a la dualidad conflictiva de lo social y lo amoroso que Pablo vive como dos realidades distanciadas, al igual que se plantea Juan con Isabel en *El labrador*



*de más aire* (si bien, en el oriolano esta misma dualidad confiere un nudo traumático en la construcción e interpretación de la obra, no meramente anecdótico como en *Daniel*):

PABLO.- *Sólo sé que la vida no es sólo justicia, es amor. Quiero la justicia, pero necesito el amor también.*  
(Acto 1º, p. 12).

El tema de la honra es tratado en *Daniel* a nivel dialéctico más que con implicaciones argumentales, es decir, se debate sobre la reputación pero se experimentan trances forzados exclusivamente por la honra mancillada. Cesárea, la mujer amada por Pablo, que le corresponde en lo más profundo de su corazón, contiene su afecto en actitud serena y estoica:

CESÁREA.- *Que muchas veces para ganar en estimación hay que perder en dicha* (Acto 1º, p. 13),

y recomienda a Anita, la hija de Daniel, entregada a los placeres de Luis, reflexione sobre el socorrido argumento de la Casilda de *Peribáñez*,

*Vale más ser compañera de un obrero que querida de un amo rico* (Acto 1º, p. 21),

motivo supervalorado por la única canción que anima el drama (en la voz de Irene, dentro, como en *El señor feudal*):

*Ni por la plata ni por oro  
se han de llevar mi querer.  
El que mi querer se lleve  
minero tiene que ser.*  
(Acto 2º, p. 31).

No se oculta el menosprecio de la clase dominante al trabajador: el tono de las réplicas de los señoritos roza el absurdo determinismo que elimina oportunidades para la superación honesta de la depravada humillación de los obreros (Isabel, la hija de don Augusto, en *El labrador de más aire*, manifiesta su repulsa a las manos rudas de Blasa, I, p. 7; vv. 643-644; y al trabajo de Juan):

LUCAS.- *Hay que contar con que los mineros son también gente ruda y no sirven para otra cosa. (...)*

EDUARDO.- *Si no comiesen de la mina, ¿de qué iban a comer? Claro que uno de nosotros no lo resistiría... ¡Ellos!... Cada cual para lo que nace en el mundo.*  
(Acto 2º, p. 25).

Entre los símbolos empleados por J. Dicenta en *Daniel*, dos

son utilizados también por M. Hernández en su producción: la sangre como savia germinadora para la esperanza futura y la muerte, vista asimismo como una exigencia altruista en pro de la mejora del mundo futuro. Cesárea, en el acto 3º, es taxativa:

*Cada gota de sangre que en estas peleas se pierde es un paso hacia el porvenir (p. 47).*

*¿Es precisa la muerte suya, la nuestra, la de miles y miles de hombres, para el bien de los que nos sucedan?... ¿Sí?... Pues entonces la muerte es una obligación (p. 49).*

Tampoco se sustrae el dramaturgo oriolano de la influencia en la descripción de las acotaciones: en el acto 2º de *Daniel* (pp. 22-23) se oyen ruidos y se ven luces cuando la fundición está en marcha; en I,a,4, de *Los hijos de la piedra*, se escucha la conversación de los martillos con la piedra (p. 602) y en I,p, se lee:

*(De lo profundo vienen ruidos de picos, metales y barrenos. Trabajan todos activamente) (p. 610);*

pero es, sobre todo, la acotación que domina el acto 3º de *Daniel* la que se corresponde con la del 2º acto de *Los hijos de la piedra* (II,a):

### Daniel, III

*La misma decoración que el acto anterior. A la vida, a la animación, al vaho ardiante que salta de la fundición, ha sucedido esa quietud siniestra, ese desamparo mortal que se apodera de los grandes centros industriales cuando el trabajo se paraliza. (...) En el patinillo habrá media docena de soldados, ... Un centinela pasará por el espacio libre que hay delante del patinillo. Los soldados tendrán los fusiles junto a ellos.*  
(p. 44)

### Los hijos de la piedra, II,a

*El mismo lado del monte minero,*

*pero bajo un aspecto desolado de*

*paro.*

*Cuatro Guardias Civiles custodiando la entrada de las mismas. (minas).*

(p. 621)



Figura grata a Dicenta es la del ebrio gracioso, encarnado en *Daniel* por Pacorro, con mayor sentido sarcástico y social que el Carmelo de *El labrador de más aire*, al que se aproxima por las no muy extrañas salidas humorísticas en drama tan seco:

PACORRO.- *Aquí con la botella mientras pelean ustedes. Yo no sé de doctrinas, pero como me quitan las perras que necesito pa el aguardiente, voy a la huelga. ¡Anda si voy! ¡Qué a la huelga!... ¡A la revolución social!*  
(p. 19)

En conclusión, M. Hernández construye, siguiendo el camino abierto por los dramas sociales de J. Dicenta, un teatro social que refleja los problemas de los trabajadores, vistos con ojos realistas; no obstante, el autor oriolano propende hacia la utopía o va desde la utopía a la realidad; realidad que se perfila como cruel e insolidaria. En primer lugar, Hernández eleva un grito de desolación y de protesta proletaria (*Los hijos de la piedra*), para rápidamente emitir un sollozo de esperanza, sofocado ahora por la traición interna (*El labrador de más aire*) de los trabajadores.

Los dramas del poder injusto de Miguel Hernández conjugan, pues, rasgos propios de un enfoque proletario (acciones sociales como la huelga, el sabotaje, etc.), por un lado, y, por otro, la solución más individual y neorromántica del fatalismo que se ceba en sus protagonistas (colectivos o no). El incentivo que propicia los desenlaces de *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire* es una clara imposición socio-política facultada por el sistema imperante. Aunque los personajes hernandianos en el transcurso de la trama de sus obras actúen por móviles personales, una atmósfera de reivindicación social les da alma, mientras que las consecuencias de la intolerancia y los excesos les priva en ocasiones de su feliz existencia.

## LA SENDA DE PARMENO

### Y EL NUEVO AMBIENTE SOCIO-POLÍTICO DE LA II REPÚBLICA

Entre 1915 y 1936 en el llamado teatro social español prima lo melodramático y lo folletinesco, asevera F. Ruiz Ramón (1980, t. 2º, p. 66): lo social queda desvirtuado; tanto los personajes como la construcción de las piezas exponen las ideas del autor, se incluyen características morales

de los personajes en las acotaciones (López Pinillos es un claro ejemplo) y se oponen dos bandos (amos frente aparceros) en un enfrentamiento maniqueo y simplista que falsea la realidad incluso cuando se pretende justificar un proceso de concienciación o una acción rebelde determinada.

Entre otros autores podemos destacar los nombres de Linares Rivas (*Cristobalón*, 1920, y *Flor de los Pazos*), E. Marquina (*Alimaña*, 1919; *Fruto bendito*, 1926; *La ermita, la fuente y el río*, 1927; *Salvadora*, 1929; *Fuente escondida*, 1931; *Los juilianes*, 1932), M. Merino y Ceferino R. Avecilla (*La loba*, 1929), etc. En ese largo 'etcétera' deben tener cabida, aunque no fuesen muy conocidas, las ambientaciones rurales de Valle-Inclán (*El embrujado*, 1912; *Las comedias bárbaras*, 1907-1922, y *Divinas Palabras*, 1920) y de modo especial la producción dramática de J. López Pinillos ("Parmeno"): *El pantano*, 1913; *Esclavitud*, 1918; *La red*, 1919; *La tierra*, 1921; *El caudal de los hijos*, 1921; *Embrujamiento*, 1923. De este último autor recoge también M. Hernández un importante bagaje para la construcción de sus tragedias: cierto efectismo trágico con gran número de exclamaciones (piénsese en *El pantano* y en *Los hijos de la piedra*); asiduidad en las acotaciones que señalan caracteres morales de los personajes (a las amplificaciones matizadas de *con la astucia de un gato que acecha al ratón* o *con la jovialidad del que ha llenado a gusto el estómago* (9) corresponden las hernandianas de *Los hijos de la piedra: todas rodean al señor, que las oye parecido a un bloque de piedra*, I, p, 3; p. 626; o *El señor se acentúa en piedra*, p. 626). También acomoda M. Hernández a su dramaurgia el efecto del anticlímax producido por la inclusión de escenas domésticas y de ocio. Una nueva similitud se evidencia en la idealización del villano y su medio geográfico en *La red*; J.C. Mainer (1972) sugirió ya la hipótesis:

*un reencuentro con los consabidos modelos del teatro del Siglo de Oro como visión idealizada de una sociedad utópica que aún tiene su modelo en la población rural* (p. 110).

La impronta que deja López Pinillos en M. Hernández es, sobre todo, perceptible por las frecuentes coincidencias con su obra *La tierra*: aquí aparecen los diversos elementos típicos del drama social (crueldad e intransigencia del amo, huelga, solidaridad de los jornaleros, revuelta colectiva, disparos de guardias armados, esquiroles, muerte del cacique, etc., como veíamos ya en J. Dicenta); al final los trabajadores, el pueblo entero tal como se dispone en *Los hijos de la piedra*,



emigra a América para evitar un mal mayor (10). Rafael, el protagonista, como Juan, el labrador de más aire, reclama el derecho de la propiedad de las tierras, pero no de las que cultivan, sino de las incultas, y proponen a don Diego Infante, el dueño hasta entonces, una curiosa y muy conservadora transacción de los terrenos (acto 2º):

*!Nosotros no le quitamos ná a nadie, don Diego! Le pedimos a usted humildemente que reparta algo -una chispa- de lo que le sobra, y no en balde, sino con su cuenta y razón. Pagaremos un tanto como arrendadores y otro como compradores, y cobrará usted poco a poco lo que se estipule.*

Así pues, aunque bien mirado no es una obra revolucionaria, por su sentimiento lo es al menos de combate.

También incluye Parmeno una especie de gracioso clásico, Zacatán, que no escatimará posteriormente M. Hernández en *El labrador de más aire*.

El aliento trágico pese a su ingenuidad, su tono panfletario y su tosca manipulación de la realidad, junto al intento de composición en retablo, alternando escenas colectivas con enfrentamientos individuales, tensa materia dramática con momentos inocentes de anticlímax y, en especial, las escenas densas, con pocas entradas y salidas de personajes y con bastante retórica en los sucesivos parlamentos hace recordar a J.C. Mainer (1972) "en tono menor" a *Los hijos de la piedra* de M. Hernández (11).

Entre la 3ª y la 4ª décadas de siglo, compartiendo el aplauso obrero con *Juan José* de Dicenta y *La madre* de Gorki, proliferan otros autores de inspiración popular. Estos dramaturgos (F. de Viu, Alfonso Vidal y Planas, Ángel Lázaro, José Castellón, etc.) (Cfr. Castellón, 1975, pp. 8-9) contaban con un antecedente de prestigio, "La Escuela Nueva", que fundada en 1911 por M. Núñez Arenas, y luego regida por C. Rivas Cherif (1919-1921), posibilitó el primer intento de teatro popular en España (Vid. Hormigón, 1972, pp. 10-11). Isaac Pacheco se inspira en *La madre gorkiana* para componer su drama social *1º de mayo* (1934).

Otros compositores comprometen social y políticamente su teatro en defensa de aparceros, asalariados o republicanos. Activos políticos y hombres de acusadas ideas socialistas y marxistas nos legaron una rica muestra de teatro social, medio que estimaron oportuno para imbuir ciertos pensamientos ideológicos: Marcelino Domingo (*Vidas rectas*, 1924; *El*

*pan de cada día*, 1925; *Juan sin tierra*, 1928; *Encadenados*, 1930; *Los príncipes caídos*, 1930; y *Doña María de Castilla*, 1933). (12). En la primera de sus obras el motivo argumental es la toma de conciencia del campesinado causada por el terrateniente; tema que presenta variantes ya en el drama siguiente. De Luis Araquistáin destacamos la obra anterior a su *Volpone* (1929), *El coloso de arcilla* (1928), porque

*observa el progreso del proletariado y aporta un concepto más profundo de la lucha de clases. La huelga como medio de combate es un método poco válido, lo fundamental será, para él, atacar la base del sistema capitalista. La conquista del poder por la fuerza...* (A. Castellón, 1975, p.7).

Para Julián G. Gorkin todo arte era propaganda, según su prefacio a *La corriente* (1931); entre sus obras de esta época recordamos *Lobos y ovejas*, *Claudia*, *Solidaridad* y *Una familia* (1931). El mismo Manuel Azaña es el autor de *La corona* (1930), que no supone un ataque a la monarquía como pretenderá Álvaro de Orriols en *El poema de la República* (1931) y en *Los enemigos de la República* (1931). En esta línea hay que citar la despiadada crítica de A. Custodio y J. Burgos en la citada *Alfonso XIII de Bom-Bom* (1931) y otras expresiones de un teatro radical como *El proceso Ferrer* de E. Borrás o *Los pistoleros* (1931) del autor de *Los Semidioses*, de F. Oliver.

Con todo, estas obras andaban ideológicamente muy lejos de la intención de M. Hernández entre 1935 y 1936; sobre todo la visión de un Luis Araquistáin en *El coloso de arcilla*. Por otro lado, estas obras no estaban fuera del alcance de los aficionados al teatro, ya que se publicaban casi en su totalidad en colecciones conocidas y populares como "El teatro moderno", "La novela teatral" o "La farsa" (13). El crítico de ABC, SAM, se quejaba con razón (9-X-1936), al comentar la representación de *¡Viva la República!* o *El último traidor*, de Lis Palomar y Julán Gómez Paz, el día 3 de octubre, de los manidísimos lugares comunes del teatro populista: la obrera seducida por el señorito, los campesinos de gran corazón, la intriga pueril... Y es que ni el gusto del público ni el interés de los empresarios se amoldaban con facilidad a una renovación del teatro social.

En 1931, G. Díaz-Plaja (1975) auguraba en "El teatro del porvenir" un certero camino:

*creo que el teatro de hoy y el de mañana -tiempos de sinceridades violentas- será marcadamente expresio*



*ta; es decir, rotundo, espectacular, manífico, populista. ancho, político y social (p. 51).*

Los deseos de los actores, en 1933, se deciden también con un criterio definido:

*Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores, el teatro que exprese en sus múltiples formas todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria (R. Marrast, 1978, p. 9).*

En ese mismo año, el teatro laico evasivo y el falaz del mundo de la religión son el blanco de los ataques de la *Gaceta del Arte*. El décimo manifiesto racionalista se ceba "Contra el actual teatro español" (nº 21, noviembre, 1933, p. 3):

*contra ese teatro nacional, fabricado en serie en Madrid, para la distracción de la buena sociedad madrileña (...) contra un falso teatro religioso que hoy se intenta rehabilitar.*

Parece clara la alusión a *El divino impaciente*, en especial, es trenado el inmediato 22 de septiembre. Frente a este afán propagandístico del glorioso pasado en el teatro de Pemán, R. Pérez de Ayala responde con su durísimo *A.M.D.G.*, severa crítica del comportamiento de los jesuitas en la actualidad (14).

Significativa es la encuesta realizada por *Almanaque Literario*, 1935, indagando en las firmas más autorizadas (Juan Ramón, Baroja, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Díez-Cane do, A. Machado...) sobre la asunción de los aspectos sociales en la creación artística. Las tres cuestiones formuladas eran éstas:

1. *¿Cree Vd. que la literatura y el arte deben mantenerse al margen de las izquierdas sociales de nuestro tiempo?*
2. *¿O bien estima que el escritor y el artista están obligados a tomar partido desde su obra?*
3. *¿Qué opina Vd. de los escritores, pensadores y artistas que están convirtiendo su obra en un instrumento de propaganda política y social, ya sea con intención avanzada o reaccionaria?*

La producción teatral de los años de la República fue prolija en la tendencia de plantear conflictos sociales o de elocubrar sobre la doctrina social desde perspectivas

ideológicas muy variadas. En 1925, Felipe Sassone ahogaba la práctica operativa de las reivindicaciones proletarias en *Hidalgo hermanos y compañía*, porque el patrono que tolera e incluso propende a la rebeldía de sus obreros, propugna una rebeldía por un ideal y no por una mezquina mejora económica.

No obstante, aunque algunos dramaturgos con plena conciencia política de su cometido, pretenden elaborar un producto teatral serio, los autores oportunistas aprovechan la coyuntura del deleite popular para resolver en burla, comedia o chanza la problemática de la sociedad. Al primer grupo podemos adscribir, en líneas generales, a J. Calvo Sotelo con *El rebelde* (1934), cuyo protagonista se entrega a todas las exigencias subversivas salvo al asesinato; H. López Rubio, cuya *¿Es justicia o caridad?* (1935), tras una huelga de los trabajadores de una fábrica, concluye con la fundación del hijo del patrono de un sindicato obrero, en entusiástica confraternidad; o R. J. Sender y su apología de la revolución y el heroísmo en *El secreto* (1935).

En el segundo grupo, se pueden citar, entre otras, *Jabalí* (1932) de P. Muñoz Seca y P. Pérez Fernández, en la que en clave de humor se parodia la pugna entre los "jabalíes" o republicanos exaltados y los "cavernícolas", reaccionarios anemigos de la República que les ha arrebatado el poderío municipal del que disfrutaban; elegido alcalde el simplón Germán, *borrego que se creyó jabalí*, por tomárselo muy en serio lo destituyen, y terminan eligiendo a D. Rosendo, el médico, jefe de los "cavernícolas" y antiguo cacique del pueblo. Desenlace similar tiene *Por tierra de Hidalgos* (1934): Fernando, ahijado de Fernanda, la dueña de las tierras, consigue llegar de pastor de ovejas a ingeniero agrónomo; al retornar de sus estudios promueve una revolución campesina según las ideas de igualdad, reparto equitativo de la labranza, etc. Sin embargo, los resultados provocan incendios y revueltas que suponen un retroceso en las aspiraciones de los trabajadores; por fin, Fernando cede y todo sigue igual bajo el mandato de la propietaria. F. Jiménez de Sandoval y P. Sánchez de Neyra escribieron anteriormente la burla política Orestes I,

*de quien no sabemos hasta el epílogo que llegó a rey, es un revolucionario venal, falso conductor de muchedumbres* (Diez Canedo, *El Sol*, 22-XI-1930).

En un tono más propio de comedia que de drama revolucionario, E. Suárez de Deza estrena *Dan*: para no prolongar la



tiranía de un rey despótico, la reina desea engendrar el heredero del trono con un hombre del pueblo; pero la educación del *príncipe* conduce a un comportamiento tan bárbaro como el del rey. Al final, tras conocer la verdadera historia, el joven hijastro abre sus brazos al pueblo y a la paz.

Las imitaciones de las obras afamadas no se ocultan y el gusto del público por el primigenio drama socio-rural es explotado por los escritores en los años republicanos: así J. M. Acevedo estrena el 18 de febrero de 1933 *Lo que fue la Dolores*, continuación de la homónima de Felgu y Codina.

No se trata aún de un teatro eminentemente político (15). Sobre este sentido más avanzado de la politicidad del teatro no hay que olvidar las palabras de Antonio Gala pronunciadas en San Sebastián, en 1968, puesto que dicha politicidad no ha de significar

*que los autores estén comprometidos con un sistema de ideas determinado, sino irremisiblemente comprometidos consigo mismos y con su tiempo. El teatro nunca se salva por milagro de su compromiso inmediato,*

sino

*por un compromiso -honesto o no-, pero genial y generosamente trascendido (Cit. por C. Díaz Castañón, 1982, p. 28).*

Además, si el contenido es demasiado inmediato, el arte no tiene otro valor que el documental y lo mismo que el diario de hoy irá mañana a la basura (16); por tanto, Mosler (17) propone para producir un auténtico y más profundo efecto del teatro, politizar la estética, pero no estetizar la política: la obra de arte como documento, y el documento como el género que mejor testimonia nuestra época, como autorretrato. Y con el realismo y el grado de conciencia que exige el documento llevado a la escena.

## NOTAS.

(1) Recogido en G. Díaz-Plaja (1975), pp. 46-47. Ciertamente es que el proletariado agrícola sufría unos vínculos a unos medios de explotación arcaicos y obsoletos que los reprimía, por lo que se hacía necesaria una reforma agrícola; sin embargo, en las piezas hernandianas no hay vestigio alguno de emigración a la ciudad; no se plantea la alternativa de buscar las soluciones laborales o humanas en la ciudad, sino todo lo contrario: en *Los hijos de la piedra* se piensa -como desastrosa consecuencia- emigrar a otro pueblo, pero sin salir del ambiente montés y agrario.

(2) J. C. Mainer (1974), p. 175. Vid. para Dicenta, H. B. Hall, "J. Dicenta and the drama of social criticism", en *Hispanic Review*, XX, 1952; J. C. Mainer, "J. Dicenta (1863-1917)", 1972, pp. 29-57, y J. Mas Ferrer (1978).

(3) Cfr. Jaime Mas Ferrer (1982), p. 50.

(4) Citamos por la edición de Jaime Mas, *Juan José, Dicenta* (1982).

(5) También podemos recoger otras coincidencias insignificantes: así parece modificar M. Hernández una frase de Juan José (*que pobre, pero no tanto*, I, 15; p. 108) con resultados humorísticos por su paronomasia: *Tonto pero no tanto*, dice Tomaso. En otro sentido, la mención de *herramientas* como armas agresivas es un hábito reiterado en el teatro de Hernández (*¿Quién te ha visto, Los hijos de la piedra...*), incluida en *Juan José*:

CANO.- ...Tengo aonde ir y aonde nos proporcionan ropa pa disfrazarnos y herramientas pa defenderenos.  
(III, 1, 6; p. 149),

y más adelante en *Daniel* (1907):

CESAREA.- Las herramientas sirven para algo más que para hacer esclavos. Sirven también para hacer justicia..  
(edic. de 1931, p. 58).

(6) Paralelismo detectado ya por la sagacidad de Jaime Mas (1982), p. 132, nota 80. Después de la revisión que hemos realizado sólo podemos suscribir la opinión de R. Innocenti (1973), p. 154, ampliando su sospecha sobre la influencia del *Juan José* de Dicenta en el teatro de M. Hernández:

*È il primo contatto di Hernández con una drammaturgia d'ispirazione sociale, grezza e melodrammatica a tal punto da accumular todas las virtudes sobre el obrero y todas las maldades sobre el patrono* (G. Torrente Ballester, *Panorama...*, 1956, p. 137), *como avviene nel Juan José*;

afirmación ésta última con la que no coincidimos, pues no hay tal manifiesto maniqueísmo en la obra de Dicenta.

(7) En semejantes términos reincide Dicenta en *Daniel* (1907).

(8) En III, 1, 2, de *Los hijos de la piedra*, el Minero 3º emplea ya esa metáfora popular, muestra de la concienciación relativa de los trabajadores de Montecabra, que no advierten el origen de los conflictos:



*En vez de esperar tanto a que arreglen los de arriba la cosa, deberíamos oír por nuestra cuenta (p. 650).*

(9) Cit. por J. C. Mainer (1972), p. 101.

(10) Vid. Mariano de Paco (1971, -72) y, sobre todo, el artículo de J. C. Mainer (1972), pp. 89-120, "José López Pinillos en sus dramas rurales".

(11) J. C. Mainer (1972), p. 112. En *Esclavitud*, Parmeno mantiene las constantes del drama social español del primer tercio de siglo: estamos ante un teatro personal, íntimo, que finaliza con la aparente victoria colectiva contra el cacique, cuya muerte venga un ultraje de índole privada, aunque *no por eso deja de existir la inducción emanada del resentimiento popular.*

(12) Es natural -constataba A. Espina, *Luz*, Madrid, 9-2-1933, al día siguiente del estreno- que el pueblo, como emoción y símbolo, encontrase un eco en la sensibilidad democrática de M. Domingo. Cfr. asimismo los juicios recogidos en *Índice Literario*, marzo, 1933, pp. 75-76.

(13) Consta en las biografías del poeta oriolano que leía las obras incluidas en "La Farsa", nombre no en balde del grupo teatral de aficionados en sus años de juventud en Orihuela. En "La Farsa" vieron la luz además *El tío Quico*, drama rural de C. Arniches (1928, nº 49), *La Loba*, drama rural de M. Merino (1929, nº 109) y *La hija de Juan Simón*, drama popular de J. Mº Granada (1930, nº 144).

(14) El año 1933 es una fecha clave para la historia cultural española. En la declaración de principios del adelanto de la revista *Octubre* (Madrid, 1-5-1933) se leía:

*Nuestra revista nace bajo el signo rojo de la gran epopeya revolucionaria. (...) Octubre es el punto culminante del proletariado revolucionario. Es su victoria.*

En el octubre del año siguiente sucederá el levantamiento de Asturias, en pro del que se alzarán tantas voces literarias contemporáneas.

(15) El teatro político que preconiza la revista *Nueva Cultura* en 1935 y 1936 no está en la línea de la dramaturgia hernandiana anterior al conflicto civil español. Pero algunos rasgos se vislumbran en su producción social ampliada en la perteneciente a la guerra (en concreto, *El pastor de la muerte*). Max Aub comentó en aquella época las directrices políticas del género en "Piscator y una nueva valoración del teatro" (*Nueva Cultura*, 1935) y en "Antecedentes del teatro ruso contemporáneo" (mayo-junio-julio de 1936). Algunas citas textuales de E. Piscator son ilustrativas de lo que suponía *Los hijos de la piedra* hernandiano en el ámbito politizado, izquierdista, de nuestra literatura en la década de los '30:

*El hecho de expresar la verdad en que trascienda lo puramente actual produce un efecto revolucionario. En esta situación el escritor tiene que convertirse, quieralo o no, en autor revolucionario (E.(rwin) P.(iscator)).*

*Vosotros no podemos sacar a escena impulsos étnicos ni morales, cuando los verdaderos resortes dramáticos son políticos, económicos y sociales (E. P.).*

Al sustituir por lo social o lo corporativo lo puramente subjetivo, el hombre, éste ya no interesa como tal, sino como parte integrante de su comunidad. Se abren nuevos e inexplorados horizontes; habrá que hacer la novela o el drama del fontanero, del fundidor, del albañil, pero no como hombre-labrador u hombre-tornero, sino ver, exponer, teatralizar cómo reacciona según su oficio, según su trabajo. Piscator sentenciaba, finalmente:

*Acaso ha quitado al individuo lo humano que tenía. El sentir heroico de la nueva gramática ya no es el individuo con su destino trágico y personal, sino la época misma, el destino de las masas (E. P.).*  
(Max Aub, 1935, pp. 6-7).

Lounarcharki, por otro lado, dirigiéndose a las gentes de teatro, ya había sentenciado:

*No entendidis al obrero; olvidádis que necesita arte verdadero. Prefiere un buen drama, aun imperfecto desde el punto de vista ideológico, a uno malo; con cien por cien de ideología comunista (Cit. por Max Aub, 1936, julio, p. 16).*

Y concluía el M. Aub en síntesis:

*(actualmente) es siempre un conflicto social el que se halla en la base de las obras. En la escenificación, el realismo se amolda a todos los convencionalismos. La música ya no falta nunca.*

*El labrador de más aire* de M. Hernández no escapa a esta impronta, de la que el poeta oriolano se erige en el más representativo de sus autores tanto en su producción poética como en la draática.

(16) Davis, "El teatro de guerrilla", en AA. VV., *Teatros y Política*, 1969, p. 161.

(17) Mosler, "Teatro como panfleto", en AA. VV., *Teatros y Política*, 1969, p. 179.

## BIBLIOGRAFÍA.

Brown, G.G.: *Historia de la literatura española. Siglo XX*. Ed. Ariel, tomo 6º, Barcelona, 1980, 8º edic.

Castellón, A.: "Proyectos de reforma del teatro español 1920-1939", *Primer Acto*, 1975, nº 176, pp. 4-13.

Díaz Castañón, C.: "Acercamiento al teatro político de Antonio Gala", *Los Cuadernos del Norte*, III época, nº 12, marzo-abril, 1982, pp. 26-39.

Díaz-Plaja, G.: *Vanguardismo y protesta, en la España de hace medio siglo*, Los libros de la frontera, Barcelona, 1975.

Díez de Revenga, F. J., y de Paco, M.: *El teatro de M. Hernández*, Cátedra de teatro, Universidad de Murcia, 1981.

García Pavón, F.: *El teatro social en España (1895-1960)*, Taurus, Madrid, 1962.

Hernández, M.: *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires, 1973, 2ª edic.

Hormigón, J.A.: "Valle Inclán y el teatro de la Escuela Nueva", *Estudios Escénicos*, 16, diciembre, 1972, pp. 12-21.



- Mainer, J.C.: *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas. 1890-1950)*, Edicusa, Madrid, 1972.
- "Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX", en AA. VV., *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 162-180.
- Marrast, R.: *El teatro durant la guerra civil espanyola*, Institut del teatre, Barcelona, Edicions 62, 1978.
- Mas Ferrer, J.: *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Instituto de Estudios Alcantinos, 1978.
- Monleón, J.: *Treinta años de teatro de la derecha*, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.
- Paco, M. de: "El drama rural en España", *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, XXX, 1-2, curso 1971-1972, pp. 141-170.
- Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español*, 2 vols., Cátedra, Madrid, 1980, 4ª edic.

Portada: Monumento Orihuela a Miguel Hernández. 1987.  
Plaza de la Q.B. (Fotografía de Miguel Mazón).

Ilustraciones: Puestas en escena de *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire*; faz y obras de J. Dicenta; busto de Miguel Hernández.

Depósito Legal: A-59-1987.

© Jesucristo Riquelme.

Imprime Gráficas Minerva, c/ Pintor Agrasot, 58,  
Tfno: 5 30 47 28. ORIHUELA.



**CAJA RURAL DEL  
MEDITERRANEO**



