

Lo popular en el teatro de Miguel Hernández

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO
UNED

Recibido: 6 de agosto de 2015

Aceptado: 5 de octubre de 2015

Abstract: Relations between popular and serious literature are very common in literary history, as evidenced by the examples of Juan de Mena, Lope de Vega, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Becquer, Juan Ramon Jimenez... and theoretical works of Milá and Fontanals, Benedetto Croce, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc. With these assumptions, and taking into account the formal and expressive aspects, popular elements are analyzed in the plays *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que has asido*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire* and *Pastor de la muerte* by Miguel Hernández.

Key words: Popular; Miguel Hernández; theatre.

Resumen: Las relaciones entre la literatura popular y la culta son muy frecuentes en la historia literaria, como lo demuestran los ejemplos de Juan de Mena, Lope de Vega, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez..., y los trabajos teóricos de Milá y Fontanals, Benedetto Croce, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, etc. Con estos presupuestos, y atendiendo a los aspectos formales y expresivos, se analizan los elementos populares en las obras teatrales *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, *El torero más valiente*, *Los hijos de la piedra*, *El labrador de más aire* y *Pastor de la muerte* de Miguel Hernández.

Palabras clave: Popular; Miguel Hernández; teatro.

Las creaciones de tipo popular de Rafael Alberti, García Lorca y Miguel Hernández se han asociado con frecuencia al medio geográfico en el que se inspiraron. Sin obviar esta circunstancia, parece pertinente recordar que los autores citados vivieron algunos de sus mejores años en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que mantenía una vinculación muy estrecha con el Centro de Estudios Históricos. En esta ilustre institución, don Ramón Menéndez Pidal y otros destacados investigadores realizan una labor de recuperación de lo popular como nunca hasta entonces se había efectuado. En el año 1916 se crea la sección de folclore en la que se lleva a cabo el rescate del *Romancero*, la elaboración de mapas geográfico-históricos de la España medieval (desde 1914), una *Bibliografía general de la Lengua y Literatura españolas* (desde enero de 1915), la recopilación de letras y músicas de romances españoles, la edición de cancioneros musicales y la realización de un estudio de conjunto sobre la música popular española. Los responsables del *Archivo de la Palabra y las Canciones Populares* fueron Tomás Navarro Tomás y Eduardo Martínez Torner.

Estas instituciones y el ejemplo de otros importantes escritores estimularon a Miguel Hernández y a los del 27 a cultivar, junto a las composiciones cultas, las inspiradas en el acervo popular. Miguel Hernández, como ha explicado Javier Díez de Revenga, empleaba metros como el alejandrino, “sin desdoro de su raigambre tradicional”, y en esta misma línea José María Balcells ha corroborado “el influjo rubendariano sobre el de Orihuela” (Balcells 2012, 22). La sabia combinación de la literatura culta y popular cuenta con una larga tradición en nuestra historia literaria, que me parece oportuno sintetizar con el fin de poder contextualizar la presencia de lo popular en el teatro hernandiano.

Aprecio histórico-literario de la poesía popular

En el siglo XV el Marqués de Santillana y Juan de Mena prestaron atención a las canciones populares cultivadas por la “gente de baja y servil condición”, como diría el primero o por los “rústicos”, como escribe el segundo. En las serranillas del Marqués de Santillana, si no se olvida del código de la poesía cortés, nos transmite a su vez una realidad directamente percibida, y junto al vergel de la tradición literaria refinada nos encontramos con la fragosidad de los puertos “y las rosas alternan con el humilde tomillo de fuerte aroma en la cercanía de alcores donde se oye el bramar de las reses” (Lapesa 1956, 63).

Juan de Mena, por su parte, a quien debemos un cancionero en el que conviven la poesía cortés con las composiciones políticas y de

circunstancias, en su magna obra *Laberinto de Fortuna* (1444) se refiere a los cantos populares, reconoce el valor de la copla que cantan los rústicos y el registro en el que estos la entonan, es decir, la circunstancia de que la composición esté *trobada por fabla senzilla* (Pérez Priego 2003, 155-156).

La existencia de este tipo de composiciones no pasa desapercibida para las poéticas y gramáticas de los siglos XVI y XVII, que se ocupan, aunque no hasta el extremo que deseaba Gonzalo Correas, de las creaciones poéticas de tipo popular.

Así, Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes* (1592) habla de la métrica de las seguidillas y Alonso López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética* (1596) se refiere igualmente a las creaciones populares. Antonio de Nebrija en la *Gramática de la Lengua Castellana* apoya algunos de sus ejemplos en romances, que él, en 1492, denomina antiguos.

Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535) considera que lo literario se encuentra íntimamente ligado al lenguaje normal y un poco más tarde Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), resalta la importancia de los “cantarcillos triviales” juntamente con la de los refranes y romances. Gonzalo Correas, en coherencia con su concepción del continuo trasvase de lo popular a lo culto y a la inversa, ilustra las exposiciones sobre gramática y métrica, en su *Arte de la lengua española castellana* (1625), con numerosas canciones populares, de la misma forma que inserta abundantes composiciones de este tipo en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

Las composiciones populares alcanzan un gran auge con Gil Vicente y Lope de Vega, e inspiran varias de sus obras teatrales. Y el culto don Luis de Góngora inserta en sus romances cancioncillas como las siguientes: “Mala noche me diste casada/Dios te la dé mala”; “Turbias van las aguas, madre,/ turbias van/ mas ellas se aclararán” (Millé y Giménez 1972, 245).

En el siglo XVIII Valladares de Sotomayor y en los siglos posteriores Milá y Fontanals, García Gutiérrez, Juan Valera, Joaquín Costa y Menéndez Pidal, entre otros, escribieron atinadas palabras sobre la poesía de tipo popular, y está ya reconocido el fenómeno de que composiciones de Gil Vicente, Lope de Vega, Ventura Ruiz Aguilera, Manuel Machado y otros autores, se confundieron con las del pueblo, muy a pesar de la opinión de alguno de ellos, como Ruiz Aguilera, o con la más absoluta conformidad, como sucede con Manuel Machado.

Los teóricos románticos como Herder, Grimm y Lachmann ya abordaron de un modo sistemático las creaciones populares y sostu-

vieron que la colectividad era el sujeto activo de estas manifestaciones. Eran tan fuertes el crédito y el predicamento de estas teorías que, en la España de la época, Tapia y Durán “no podían pensar de otro modo” (Menéndez Pidal 1972, 74-75).

Frente a estas posturas, la reacción antirromántica no se haría esperar: Milá y Fontanals en España, Gaston Paris y Bédier en Francia, Nise en Alemania y Pio Rajna y, más tarde, Croce en Italia rechazan el carácter impersonal de las composiciones populares y empiezan a acentuar el valor de la individualidad en toda creación literaria.

Un intento de conciliación de ambas posturas es la defendida por la teoría tradicionalista, apuntada ya por Milá y por Joaquín Costa y desarrollada más tarde por Menéndez Pelayo y sobre todo por Menéndez Pidal.

Para Milá “el género que nos ocupa comprende las poesías que para su uso componen o modifican ya el mismo pueblo, ya los poetas que a él se dirigen, con tal que estos no crean achicarse o descender de la jerarquía al componer la obra, sino que a ella apliquen de lleno cuantas facultades poseen”(Milá 1853, 6). El estudioso catalán plantea cuestiones muy atinadas que más tarde desarrollará Juan Valera: la poesía puede ser popular sin necesidad de adoptar un lenguaje pretendidamente sencillo ni rebajar el nivel de la creación artística. Destaca el papel decisivo que tuvo la imprenta en la difusión generalizada de estas composiciones y la labor de los grandes autores de todos los tiempos como Shakespeare, “que no despreció los cantos agrestes y patéticos de su patria” (Milá 1853, 19-20). Apunta ya el concepto de tradición que tanto juego habrá de dar en la teoría literaria posterior, y señala las nociones de “temple” popular y de “tono”, que anuncian las tesis de Benedetto Croce, un ferviente defensor del carácter de unidad de la obra artística (Croce 1952).

La poesía popular “es la síntesis de la toda poesía” para Gustavo Adolfo Bécquer. En el prólogo de *La Soledad* de Augusto Ferrán nos legó algunos de los principios claves de su propia poética y, acorde con la visión romántica, considera al pueblo como al mejor poeta: “El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época” (Ferrán 1893, 12). A Bécquer no le interesa tanto precisar el carácter de la poesía de Augusto Ferrán cuanto distinguir entre la que llama “poesía de todo el mundo” y la que denomina “poesía de los poetas”. Que en todas partes palpitate ya la oposición entre poesía artística y poesía popular, como

argumenta Dámaso Alonso (1946, 261 y ss.), no desmerece en absoluto las penetrantes observaciones del poeta sevillano. Bécquer resalta el sentimiento y la naturalidad de las composiciones de este tipo, la universalidad de las mismas y el hecho de que los grandes poetas de todos los países las hayan cultivado.

Augusto Ferrán, en efecto, consiguió construir canciones, atendiendo al modelo de las composiciones populares, y en este mismo quehacer serían auténticos maestros Manuel y Antonio Machado, Fernando Villalón, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Miguel Hernández...

A esta situación contribuyó Antonio García Gutiérrez, que dedica su discurso de ingreso en la Real Academia Española al tipo de poesía que estamos estudiando, y destaca su carácter anónimo y su elaboración por las clases populares. La poesía de tipo popular se encuentra, según García Gutiérrez (1862), en tres manifestaciones diferentes, los refranes, los cantares y los romances.

Don Juan Valera centra también su discurso académico en la poesía popular, poniéndonos en guardia sobre la barrera que suele establecerse entre los cantares populares y la poesía erudita, "...Lo que yo quiero advertir es el error vulgar que de este estudio y afición a los cantos populares ha nacido, poniendo muchas personas entre ellos y la poesía erudita cierta enemistad y antagonismo y despreciando a ésta para ensalzar más a aquellos" (Valera 1958, 1058). Elaborado este discurso cuando ya hacía varios años que se habían publicado las *Observaciones sobre poesía popular* de Milá y Fontanals, no supo Valera aprovechar algunos de los logros o de las intuiciones del erudito catalán. Como Milá, señala, sin embargo, entre los rasgos distintivos de este tipo poético, su anonimato o su impersonalidad.

Para Valera la poesía popular tuvo en España su etapa de florecimiento en los siglos XVI y XVII, no logrando ahogar su originalidad ni la revolución literaria de Boscán y Garcilaso ni el influjo de la poesía italiana. Los estudios posteriores de Rafael Lapesa (1967), de José Manuel Blecaua (1970) y de otros investigadores confirmarían las observaciones de Valera.

La importancia que la poesía popular había ido adquiriendo a través de los siglos —y de un modo especial a lo largo del siglo XIX— lo pone de manifiesto el hecho de que autores como Joaquín Costa, cuyos intereses se centraban en otros asuntos, le prestó singular atención. Ello estaba quizá motivado porque el autor del *Colectivismo agrario* consideraba que difícilmente podría conocerse en su integridad la

naturaleza de un pueblo sin estudiar estas manifestaciones. Para Joaquín Costa, existirá poesía popular siempre que sepa interpretarse el sentimiento de la colectividad (Costa 1888, 136-137).

Autores tan conocedores del mundo clásico y tan defensores de la literatura culta, como Menéndez Pelayo, terminó reconociendo la importancia del género popular, aunque en un primer momento le puso algún reparo.

Dos acontecimientos explican sus rectificaciones: el descubrimiento del *Cancionero da Vaticana*, en la edición de 1875 y el definitivo reconocimiento del teatro de Lope de Vega. Menéndez Pelayo, que empieza a publicar al mismo tiempo la *Antología de líricos* y los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, va a encontrar en las comedias del Fénix un caudal de lírica tradicional que, juntamente con el de los cancioneros gallego portugueses, abrirán a “la profunda comprensión de don Marcelino un mundo inmenso de poesía que antes airadamente se había negado a aceptar” (Alonso 1956, 60).

Como explica Manuel Alvar, esta poesía gozó de nueva interpretación y “los cantarillos intercalados, lejos de quebrar la armonía del conjunto, embellecen —como piedras preciosas— las escenas donde se engastan. Y —¡quién lo diría!— don Marcelino se convierte en adalid de este modo de crear” (Alvar 1970, 52).

El estudio filológico de la poesía popular y tradicional alcanzaría su máximo impulso con las investigaciones de Menéndez Pidal (1916, 1938, 1953, 1968...), Benedetto Croce (1952), Dámaso Alonso (1942, 1946, 1956...), José Manuel Blecuá (1970), Manuel Alvar (1970), Margit Frenk (1966, 1978, 1987...) y de otros investigadores de nuestros días, a los que me he referido en otros trabajos (Gutiérrez Carabajo 1990, 63-111, 1995, 2002, 2006...).

No ajeno a la ciencia filológica, Juan Ramón Jiménez se ocupó en varias ocasiones, y con posturas no siempre homogéneas, de la poesía popular. Si en su *Segunda antología poética (1898-1918)*, aparecida en 1922, considera que “lo exquisito que se llama popular es siempre imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido”, en sus observaciones sobre la poesía de Bécquer vuelve sobre este asunto y señala que el poeta sevillano “unió la balada alemana con la poesía popular española” (Jiménez 1962, 175). En otra ocasión considera que las *Rimas* de Bécquer constituyen el “son mezclado de la copla popular andaluza y lo nórdico europeo” (Jiménez 1961, 10). Varios años después insiste sobre el mismo asunto: “Lo popular puede ser, es de una de estas dos maneras, lo creado por el poeta anónimo

elejido, por el milagroso poeta colectivo, o lo que el pueblo acepta de lo creado por el poeta tradicional, el corazón como el pueblo dice de la flor o la fruta...” (Jiménez 1973, 202-203).

Juan Ramón no estaba, como he comentado, de espaldas a la ciencia filológica del momento y, sensible a la línea marcada por Menéndez Pidal, acierta a descubrir algo que a la ciencia se le había manifestado por otros planteamientos: la tradicionalidad. Manuel Alvar valora muy positivamente los trabajos de Juan Ramón por su precisión y sagacidad y hace notar que el poeta de Moguer viene a coincidir en el siglo XX con lo expresado por Fray Luis de León en el XVI (Alvar 1970, 521). Los ideales de sencillez, de síntesis, de justeza, de observación exacta de la realidad, característicos de la poesía popular, son —según Alvar, los que el propio Juan Ramón traspuso a la suya propia bajo la denominación de lo sencillo.

Los poetas de la generación siguiente a la de Juan Ramón, como Alberti, García Lorca, Cernuda, Dámaso Alonso, etc., se ocuparon igualmente de la poesía popular y varios de ellos la cultivaron con frecuencia (Gutiérrez Carbajo 1990, 53-58).

Lo popular en la obra lírica y dramática hernandiana

Miguel Hernández la incorpora tanto en su obra lírica como en la dramática, sobre la que me limito a exponer solo algunos ejemplos.

Las creaciones populares aparecen ya en lo que fue su primera incursión en el teatro en el año 1932: la dramatización navideña denominada por el autor *Villancicos extrafinos*, integrada por cuatro brevísimas escenas: camino de Belén, el nacimiento, los tres Reyes y los pastores. Si el villancico tiene un carácter popular (Sánchez Romeralo 1969), este tono resalta especialmente en la última escena en la que canta un pastor acompañado por la flauta: “Ven, corregüela, conmigo/ a-dorar ar niño Dió/ güela, corregüela, güela/ como Mingo, como yo” (2046)¹.

En una obra tan simbólica y alegórica como *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* tienen una destacada presencia los temas y las formas populares. La pieza fue publicada por José Bergamín en la revista *Cruz y Raya* en 1934 y ha sido considerada como una propuesta de reactualización de modelos y motivos calderonianos, junto a la

¹ Las páginas indicadas entre paréntesis remiten a Hernández, Miguel. *Obra completa, II. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

vinculación a autos contemporáneos como *El hombre deshabitado* de Alberti, sin obviar otras fuentes, como *Angelita* de Azorín, *El divino impaciente* de José María Pemán y *Mangas y capirotos* de Bergamín.

La obra “desarrolla en tres partes la pérdida y la recuperación de la pureza por el Hombre Niño, protagonista, que encarna la virtud, y que es sometido al engaño por el Deseo” (Rovira 1992, 1185). Si todo texto es un mosaico de citas, un diálogo con otro texto (Kristeva 1969), esta creación de Hernández establece una relación intertextual con el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y con *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca.

Si en el *Cántico Espiritual*, estructurado sobre la lira culta, el esposo habla de “ciervo vulnerado”, —cultismo *vulnerado* que aplicaría Hernández a silbo y que ha dado nombre a la compañía teatral de Luis Felipe Alegre—, en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, una de las primeras intervenciones de la Esposa adopta la estructura popular de la seguidilla gitana de tres versos: “A la orilla de un río,/ que de las tentaciones de su obras/ huía fugitivo” (1231). Esta es una de las formas que puede adoptar dicha composición, que pasó del flamenco a la lírica popular.

El Deseo recurre en su caracterización a la estructura del romance, estrofa que junto con la de la cuarteta asonantada o tirana alcanzan el índice más alto de frecuencia en la literatura popular: “Nací en marzo; abril y mayo,/ con el ardor de las savias,/ la voluntad de sus hojas/ y la fuerza de sus ramas” (1237-38). Más tarde el Amor utiliza esa misma composición popular para explicar su naturaleza (1242).

La cuarteta asonantada, muy utilizada por Hernández, venía considerándose como una forma desgajada del romance, cuyos remotos orígenes pertenecerían a fines del siglo XVI, según Rodríguez Marín. Sin embargo, con el descubrimiento de las jarchas “nos sale al paso, nada menos que a comienzos del siglo XII, una auténtica “copla” popular, octosílaba asonantada, idéntica en su forma a las que hoy resuenan de continuo en toda España” (Menéndez Pidal 1956, 99-100). Esta antigua jarcha sirve de lazo de unión entre las cantigas de amigo y la más vieja poesía popular andaluza. Clarke (1949, 96) llamó la atención acerca de formas métricas semejantes en el *Cancioneiro da Vaticana* y Navarro Tomás (1974, 68) expone testimonios de don Juan Manuel, de Juan Ruiz y de otros autores. Su divulgación en la poesía popular durante los siglos XVI y XVII está documentada en numerosos villancicos y glosas, y como forma autónoma de la poesía culta Rudolf Baehr (1981, 247) cita varios epigramas de Francisco de la Torre Farfán en el siglo XVII.

En el siglo XVIII adquiere gran auge en Sánchez Barbero, Lista..., y en el XIX es una de las formas más frecuente en los cancioneros populares de Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín, Machado y Álvarez, Melchor de Palau y Catalá, etc. En el siglo XX y en nuestros días alcanza una destacada presencia y no solo en la denominada poesía popularista.

Miguel Hernández la alterna con otras clases de estrofas como la *soleá*: “Callad, flores, callad auras;/ callad, aves, icallad, todo,/ que viene el Amor que ama!” (1241)

El Viento que, según García Lorca, es uno de los elementos más poderosos de la poesía popular y que en su propia obra se presenta con el recurso de la personificación, es convertido por Miguel Hernández en un auténtico personaje, y recurre, al igual que en la escena anterior, a la estructura de la *soleá*, con referencias a elementos de la Naturaleza como las rosas y las zarzas: “Rosas, no doledle; zarzas/ no seáis opositoras/ lastimosas de sus plantas” (1243).

Miguel Hernández, que como Góngora y otros grandes autores, sabe combinar lo popular con lo culto, ilustra esta magnífica simbiosis con algunas de las intervenciones del Deseo. Este personaje, que se había expresado primero ateniéndose a la estructura del romance y de otras estrofas populares, en una escena posterior, repleta de sensualidad, en la que “danza la Carne enloquecida y cambiante”, recurre a la culta octava real para dibujar un universo sensorial en el que no faltan los cultismos, como “lilio”, los esdrújulos como “oriámbares” y “ánfora”, y referencias intertextuales al Cid Ruiz Díaz (1280-1281).

En la segunda parte, la introducción de nuevos personajes, como las cuatro estaciones, contribuyen a potenciar todos los elementos de la Naturaleza, y las referencias a las faenas del campo, como la siega, incrementan el clima popular: “Siega que te siega/ que te segarás/ el pan que tu boca/ no se comerá. (...) siega que te siega/ blanco y candéal,/ desde la ascensión/ hasta por San Juan” (1306). La canción popular de siega se acoge al ritmo y a la estructura del romancillo.

El elemento popular adquiere un papel más relevante en *El torero más valiente* (1934), que llamó “Tragedia española”. La obra lleva esta dedicatoria: “A José Bergamín, a cuyo ingenio debo más”. Bergamín y Ramón Gómez de la Serna intervienen en la acción dramática, junto a otros personajes como “El Pinturas”, mozo de espadas y trasunto escénico del gracioso. En la línea de lo que viene defendiéndose en este trabajo, otro de los personajes de la obra es precisamente la Voz Popular, que es la que se encarga de los vítores al matador: “¡Viva! Que viva José,/ el torero más valiente” (1428, 1429).

José María Balcells ha analizado con su rigor habitual la elaboración de la pieza, las cartas a José Bergamín, a Pedro Pérez Clotet, a Pablo Neruda, a Federico García Lorca, los trámites para su estreno, la incorporación del elemento taurino, los “ligámenes” de *El torero más valiente* con “Citación-fatal”, el enfoque teológico del toro y de la tauromaquia, y en general todos los elementos integrantes de la obra (Balcells 2012, 258-271).

El torero más valiente, como ya señaló Agustín Sánchez Vidal, establece un diálogo intertextual con *El torero Caracho* de Ramón Gómez de la Serna, *La estatua de Don Tancredo*, de José Bergamín y *El romancero gitano*, de Federico García Lorca (Sánchez Vidal 1986, 22 y ss.).

La obra, cuyo entramado dramático ha sido sintetizado por José Carlos Rovira (1992, 1193-1194), estructura su acción a través de la redondilla, una estrofa de gran rendimiento en la literatura de tipo popular. Constituyen también elementos de este tipo la figura del ciego que pasa por la calle “cantando por lo hondo”, los cantos de un coro de niñas, la barraca de feria... Los cantos populares son generadores del drama como en *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *El sol parado* de Lope de Vega.

Los cantos de las niñas y el galán, que interpretan sus creaciones mientras bailan, no renuncian a juegos de palabras y a procedimientos como el calambur, en un ambiente que parece anunciar un final trágico: “Este es el cuadro/ de Mariquita/ yo lo-coloco/ y ella lo-quita!/ A la Mancha va a segar/ mi amor porque es jornalero./ A la Mancha va a segar/ y por la Mancha me muero./ A la Mancha va a segar/ y me da en el corazón/ que no he de verlo ya más” (1475).

La Pastora anima el ambiente del pueblo, invita a cantar, a hacer palmas y a bailar y, como nos expresa una cuarteta asonantada, se dispone a interpretar una canción: “¡Venga baile, venga bulla,/ venga palmas, venga coros/ que voy a cantar (si puedo)/ de lo poco que sé un poco” (1276).

A través de los pliegos de cordel, los romances de ciego se transmitieron fundamentalmente desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, y solían combinar con los elementos tradicionales otros procedentes del teatro de los Siglos de Oro. Se recitaban en las calles y plazas por autores no muy letrados, que solían acompañar sus historias con grabados. Valle-Inclán ya incorporó este recurso a su teatro, y Miguel Hernández, buen conocedor de Valle y de la comedia áurea, como se pone de manifiesto en *El torero más valiente* y en otras obras,

lo introduce en esta obra. Primero la Niña y después toda la concurrencia le solicitan un romance, y el Ciego está dispuesto a recitarles el de “La Niña del ojo encandilado”, el milagro de San Crisóstomo, la Leyenda de Oro... pero finalmente se decide por el de la muerte de Gallito, “el torero más famoso/ de todos los tiempos”: “Bello, moro y español/ como la Torre del Oro,/ catedral de luz cristiana/ con el bulto transitorio/ iba Joselito el Gallo/ de punto en punto redondo./ Como Dios, por todas partes/ estaba por los periódicos,/ por los muros, por las bocas,/ por las almas, por los cosos” (1478-1479).

En este contexto de lo popular, Miguel Hernández recurre también al romancillo, denominación que se aplica al romance de menos de ocho sílabas, y que aparece por primera vez en la *Serranilla de la Zarzuela* (“Yo me iba, mi madre/ a Villa Reale...”), y ya en el *Romancero General* de 1600 está representado por más de treinta muestras. Lo cultivaron Lope de Vega (“Pobre barquilla mía...”), Quevedo, Góngora, y precisamente a partir de Lope estas composiciones arraigan en el teatro, como intermedios líricos, por lo general cantados. En el siglo XVIII fueron ignorados por largo tiempo, pero en el último tercio experimentaron un refloreamiento como consecuencia del nuevo género anacreóntico impulsado por Meléndez Valdés y por Cadalso, y se convirtieron en las formas básicas de numerosas odas anacreónticas, letrillas, idilios, cantilenas y romances menores (Baehr 1981, 221). En el Romanticismo disminuye su uso, pero no faltan ejemplos como *Inconsecuencia* de Zorrilla y *A una mariposa* de Avellaneda. Tampoco se emplea mucho en el Modernismo, aunque contamos con significativos ejemplos, como el romancillo tetrasílabo *Una noche tuve un sueño* de Rubén Darío. De especial relevancia son los romancillos “Yo escucho los cantos” de Antonio Machado y “el *Canto nocturno de los marineros andaluces*, de García Lorca, que recurre a la antigua forma fluctuante de romancillo con estribillo” (Baehr 1981, 221-222).

Esta estructura estrófica, de tanta tradición en la literatura popular, es la que pone Miguel Hernández en boca del Pinturas para relatar el entierro del torero, un romancillo de gran belleza, intensidad y patetismo: “Iban tras la caja/ todos los toreros// los ojos oscuros/ y los trajes negros/ los niños del barrio/ llorando y gimiendo/ echaban crespones/ sobre sus cabellos/ Cuatro picadores/ llevaban el féretro/ y con largas cañas/ de cirios morenos/ como banderillas/ sagradas de fuego/ quemaban sus manos/ los banderilleros” (1484-85).

La tradición popular del romance de ciegos se ha relacionado también en esta obra con *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán.

En el acto III la muerte del torero se representa en una barraca de feria, a la que nos invita a entrar el Propietario: “Pasen adentro, señores/ pasen, pasen y verán/ tres momentos de la muerte/ de una gloria nacional/ José el milagroso héroe/ del arte de torear,/ el torero más valiente/ que pisó el ruedo jamás.../ pasen, verán su cogida/ tan sólo por un real”. Mezclados con el público, entran en la barraca Bergamín y Ramón Gómez de la Serna, que hablan sobre la cera y los maniqués, tan propios del mundo de Ramón.

No entraré en la relación de la muerte de José con la de Ignacio Sánchez Mejías y la rivalidad con su cuñado Joselito, ni en la conexión temática con un grupo de poemas de la primera época, como “Elegía media del toro”, “CORRIDA-real”, “CITACIÓN-fatal” (dedicada a Sánchez Mejías), analizadas magníficamente por José Carlos Rovira, José María Balcells y otros estudiosos.

En *Los hijos de la piedra* (1935), aunque escrita en prosa, también es poderosa la presencia de lo popular. José Carlos Rovira relaciona la obra con la conferencia sobre Lope de Vega, pronunciada el 27 de agosto de 1935 en la Universidad Popular de Cartagena invitado por Carmen Conde y Antonio Oliver, en la que explica que está escribiendo una “tragedia minera y pastora”. Analiza el desarrollo temático de la pieza dividida en tres actos en los que se dramatiza el enfrentamiento de la colectividad (el pueblo de Montecabra) con el señor de las tierras y su capataz. La trama de la obra —como en *El Labrador de más aire*— toma como modelos los “triángulos amorosos” de las comedias de comendadores de nuestros Siglos de Oro. La irrupción de un tercero —de clase más alta— en la vida de una pareja trastoca la vida de la comunidad (Rovira 1992, 1200). Miguel Hernández sigue aquí el mismo esquema que los denominados por Ruiz Ramón (1981, 154) “dramas del poder injusto” de Lope: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*. El acoso que sufre la mujer en *Hijos de la piedra* por parte del señor es paralelo al que sufre el pueblo, y genera el descontento social: “El engarce de las dos tramas genera la insurrección popular final, en la que se da muerte al Señor y la violenta represión por parte de la guardia civil, que entra en el pueblo al grito de “tiros en la barriga”, escena que conecta definitivamente la obra, en un marco histórico de referencia directa, con los sucesos de Casas Viejas...”, (Rovira 1992, 1200). La crítica también ha vinculado la obra con la represión de la insurrección de Asturias en octubre de 1934 (Riquelme 1990, 451), así como con los dramas sociales y rurales, como *Juan José* de Dicenta.

Además de estos ecos rurales, en *Hijos de la piedra* resuenan los sones populares en las canciones que entonan los campesinos, entrelazando sus herramientas: “¡Muerte, muerte, muerte/ abierta en la frente/ de quien nos ha hecho/ desear la muerte!/ ¡Muerte, muerte, muerte/ para la cabeza/ de quien nos ha hecho/ malquerer la tierra!” (1599). Las reiteraciones, las construcciones anafóricas y paralelísticas y otros recursos de este tipo son procedimientos privilegiados por las composiciones populares.

El Labrador de más aire, escrita a lo largo de 1935, fue publicada en 1937 por la Editorial Nuestro Pueblo de Valencia. La pieza se articula como una tragedia rural, en la que el protagonista, Juan, se enfrenta al propietario de las tierras, don Augusto, hasta la muerte del primero por orden del patrón. Este primer nivel de construcción de la tragedia es el motivo de una indagación sobre poder absoluto del cacique y la necesidad de la rebelión social. El protagonista la ha de asumir como una rebeldía individual por la pasividad de sus conciudadanos. Un segundo nivel convierte la obra en una tragedia amorosa (Rovira 1992: 1201-2).

En cuanto a las fuentes de la pieza, Renata Innocenti (1973) fue una de las primeras que las indagó, con especial referencia a Lope de Vega.

La relación entre la pareja de Juan y Encarnación y la irrupción brusca en la misma del poderoso don Augusto constituye de alguna forma una reelaboración o un nuevo planteamiento de este tipo de relaciones que se establece en las obras citadas de Lope.

En todos estos casos, el señor pretende a la amada del villano, incluso por la fuerza y esto genera el conflicto dramático. No conviene olvidar que en los dramas de Lope quien ejerce injustamente el poder es un comendador, un alcalde, un poderoso. Ellos irrumpen en la vida de los ciudadanos, cometiendo todo tipo de abusos. En todas ellas interviene el Rey, que escucha y ampara las reivindicaciones del pueblo, como el verdadero administrador de la justicia.

Como ya explicó José Antonio Maravall (1972), Lope se muestra en estas obras como un defensor de la política de los Austrias y presenta al rey como un auténtico justiciero, el reparador de los males y el auténtico valedor de los intereses del pueblo.

Esta actitud propagandística de Lope se pone más claramente de manifiesto en algunas de sus obras como en *Los tellos de Meneses*, donde se dice que “la obediencia es nobleza en el vasallo”, toda una proclama de reaccionarismo, según Maravall. Solo en una de sus piezas,

La estrella de Sevilla, es el rey el que ejerce injustamente el poder. Se trata, sin embargo, de un rey lejano en el tiempo, como es Alfonso VIII, el de las Navas de Tolosa (1212).

En *El labrador de más aire* hay varias escenas que pueden considerarse reelaboraciones de escenas similares del teatro barroco, como la del enfrentamiento con el poderoso, el ambiente festivo, etc.

El planteamiento social del drama tiene en Hernández una articulación individual, aunque el héroe representa a la colectividad. En *Fuenteovejuna* el protagonista es un personaje colectivo, que desencadena una rebelión social y un tiranicidio, sobre cuya legitimidad ya debatían los clásicos y Juan de Mariana desarrolla en su libro *De rege et regis institutione* (1599). En nuestros días, por ceñirnos a la literatura y no hablar de la obscenidad con la que los medios han presentado el asesinato de dictadores como Nicolae Ceaucescu, Sadam Husein, Muamar Gaddafi, constituye un buen ejemplo *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, que ha declarado que el tiranicidio es algo perfectamente legítimo y que los asesinos de Trujillo serían ajusticiadores.

En contraste con el clima trágico, y también como engarce con la comedia del Siglo de Oro, ofrece todo su esplendor la ambientación festiva. La fiesta, el calor de las estaciones, la cosecha, potencian todas las virtualidades de la atmósfera popular.

Buena muestra de ello es el parlamento de Quintín, conocido como el *Romancillo de mayo*, recuerdo indudable de romances populares (“Que por mayo era por mayo”), y canciones de tipo popular que exaltan ese mes, como propio de la alegría y de la fiesta. El romance de Quintín aclama el esplendor del campo, la fiesta y el amor: “Por fin traje el verde mayo/ correhuelas y albahacas/ a la entrada de la aldea/ y al umbral de las ventanas./ Al verlo venir se han puesto/ cintas de amor las guitarras/ celos de amor las clavijas, / las cuerdas lazos de rabia/ y relinchan impacientes/ por salir de serenata” (1647).

Con esta misma tonalidad popular, Encarnación se había referido al mes de mayo recriminándole que no fueran correspondidos sus deseos. Las quejas puestas en boca de la mujer recuerdan las de otras canciones de tipo popular, desde las jarchas, las cantigas galaico portuguesas y las provenzales hasta algunas composiciones amorosas contemporáneas: “Pocas flores, mayo/ diste a mi vergel,/ la del amormío/ falta en el clavel/ y la malvarrosa/ que te preparé [...]. Me crecen los pechos/ bajo el aire de él,/ me duele la vida/ de tanto querer, / se me cae la lengua/ cubierta de sed. [...] Pocas flores, mayo,/ diste a mi vergel,/ ila del amor

mío/ no va a florecer/ (1614). Se trata de un romancillo, que, como ha podido comprobarse, presenta una gran rentabilidad estilística en el universo popular.

Contrasta con las quejas de Encarnación las seguidillas populares que entonan los mozos y las mozas, exaltando el mes de mayo. Cantan los mozos, “Lo mismo que un olivo,/ con una encina/ me juntaré contigo,/ morena mía/. ¡Mayo de olor/ me mueven en tus aires/ vientos de amor!”(1645). Y entonan las mozas: “Como la madre selva,/ florezco en mayo,/ y me crecen los ojos/ como los ramos./ ¡Mayo de pan,/ como me altera el aire de mi galán”! (1645). Menéndez Pidal y Navarro Tomás ya encontraron en las jarchas antecedentes de las seguidillas, a las que se refirieron, entre otros, Díaz Rengifo, Correas, Andrés Bello, Cejador, Hanssen, Henríquez Ureña, etc. El primer ejemplo de seguidilla castellana es una letra glosada en el siglo XV por Juan Álvarez Gato, un poeta que, según Menéndez Pelayo, supo imitar las letras y los ritmos de los cantares del pueblo.

Con una tonalidad distinta a las de las seguidillas entonadas por los mozos en la plaza en el acto I de la obra de Hernández, enlazan, dentro del ámbito popular, algunas redondillas del parlamento de Blasa en ese mismo acto: “¡Tantos años sin llover/ más que unas aguas mezquinas!/ Estaba el lugar en ruinas/ de sembrar y no coger” (1628). Los lamentos nos recuerdan los que se expresan en una *soleá* incluida en los cancioneros populares del siglo XIX, que tiene grabada Enrique Morente y siguen interpretando sus hijas Estrella y Soleá y la gran maestra Carmen Linares: “¿Para qué tanto llover?/ mis ojitos tengo secos/ de sembrar y no coger”.

Ante las galanterías y requiebros de Tomaso, Encarnación los apremia para que realicen las faenas del campo: “La era os está esperando/ y mi primo no se alza,/ y tú te distraes conmigo/ y al paso que van las parvas,/ hasta noviembre o diciembre/ habrá trigos y cebadas/ sin pasar bajo los trillos/ hechos grano y hechos paja...” (1743)

Como reelaboración de motivos del teatro del siglo de Oro puede considerarse la escena del toro escapado, que en Miguel Hernández cobra especial significado por la importancia de elemento taurino en su obra. En *El Labrador de más aire* Juan salva del toro a Isabel, la hija de don Augusto, en unas secuencias análogas a las de *El caballero de Olmedo* y de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. El toro en medio de las fiestas populares provoca reacciones similares de temor y valor en los personajes (Rovira 1992, 1204). Hernández reelabora el motivo, sin embargo, de forma diferente a Lope.

Los ojos como transmisores del amor es un recurso que ya aparece en el Ciego de Tudela, en el siglo XII, que ha tenido un gran rendimiento en la literatura popular, y Hernández lo incorpora a su obra, en las canciones de las mozas: “De dos en dos mis ojos/ te van mirando,/ y de dos en dos se abren/ a ti mis brazos./ ¡Mayo de flores,/ me aguardan en sus labios/ dos ruiñeños!” (1649).

El oxímoron y la imagen con los que Encarnación expresa su situación amorosa pueden considerarse reelaboraciones de estos mismos procedimientos utilizados por los místicos, cuando se refieren al “cauterio suave”, a la “llaga regalada”: “Es una herida tan bella,/ que estoy sufriendo por ella/ y estoy a gusto en mi herida”(1634).

En la caracterización de la mujer, participa de las dos perspectivas que se han seguido a lo largo de la historia literaria: la sublimación de la mujer (en la poesía cortés, trovadoresca, petrarquista), que, con el pretexto de la idealización, implicaba una “descorporeización”, y la cosificación, o la visión “objetal”, como diría Castilla del Pino. Ambas se combinan en las palabras de Quintín: “Que para mí, plantas, flores/ astros las mujeres son/. No hay ninguna moza fea,/ en todas las mozas hallo/ una cualidad de mayo/ que mis ojos hermosea”(1664). Hay que reconocer, sin embargo, el valor metafórico de las expresiones, la vena poética de Hernández, que impregna su drama de lirismo, lo que ha llevado a que grandes estudiosos, como Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, lo hayan definido como “un poeta con vocación dramática” (Díez de Revenga-De Paco 1981, 11).

Hernández reelabora en escena los asuntos y las formas de la literatura culta y popular, concediéndole una singular importancia a la canción. Algunos ejemplos de su poesía más sencilla son canciones como “Las nanas de la cebolla”, que ya hace años, y por nuestra sugerencia, grabó e interpretó magníficamente Enrique Morente. En esas nanas adquiere un destacado protagonismo la pena, que según García Lorca en la poesía popular “se hace carne, toma forma humana” (García Lorca 1982, 160). En *El Labrador de más aire* Tomaso hace partícipe a Encarnación de su pena: “Tengo una pena muy grande,/ zagala dentro de mí/ de ver que no oyes mi lengua/ o no la quieres oír” (1719).

La pena se asocia también a los deseos no cumplidos, como sucede a veces con el amor. Platón definió el amor como la expresión del deseo de aquello que nos falta y en el *Persiles* de Cervantes se comenta: “Todos deseaban y a ninguno se le cumplían sus deseos”. En *El Labrador de más aire* todas las mujeres desean a Juan, pero al final cada una ha

de contentarse con otro, Luisa con Alonso, Teresa con Lorenzo, Baltasara con Roque, Rafaela con Lázaro y, si este tampoco le hace caso, se contentará con Tomaso. Juan expresa muy gráficamente la naturaleza del deseo: “No creo/ perder nada en este caso/ Que sólo pierdo a mi paso/ lo que pierdo con deseo./ Lo que no deseo amigo/ No existe para mi vida,/ y doy por cosa perdida/ la que quiero y no consigo” (1762).

En la obra se presenta también la dialéctica del campo/ ciudad. La exaltación del campo y de una vida libre de coerciones aparece ya en Ovidio, en los utopistas Moro, Campanella, en Guevara, en el propio *Quijote* en el discurso sobre la Edad de Oro ante los cabreros, aunque en el *Coloquio de los perros* asistimos a la desmitificación de lo pastoril. En *El labrador de más aire* Isabel, la hija del cacique, nos ofrece una displicente visión del campo, de lo popular y del trabajo: “No quiero oír más canciones/ ni andar la orilla del río [...]. No puedo con este olor/ a establo y flor de tomillo./ Me irrita ya tanta flor/ y tanto cuadro sencillo./ No sé para qué me trajo/ mi padre de la ciudad/ a esta vida de trabajo/ y de laboriosidad” (1698). Frente a esa concepción del trabajo como algo indigno y degradante de la persona, los campesinos defenderán su labor, como harán don Francisco Giner de los Ríos, Antonio Machado... y como lo defiende Juan en nuestra pieza: “A la era volveré y no he de parar en ella; / es el trabajo una estrella/ de cuya luz me mantengo/ para confirmar que vengo/ con mi vida a dejar huella” (1767). El trabajo es también fuente de placer. Y en este contexto, en la exaltación del trabajo, del cuerpo, del goce se ha de incluir la exaltación del vino, como ya hacían los clásicos, la poesía anacreóntica, autores de varias generaciones como los del grupo del 50 (Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad*, Caballero Bonald en *Breviario del vino*, etc.). En *El labrador de más aire*, en el acto III, la primera escena del cuadro segundo se desarrolla en una taberna y Carmelo canta ante Lucio: “¡Vivan la uva y la cuba,/ viva el vino y quien lo hizo” (1751). Y si Roque comenta: “A mí de cualquier color,/ me da lo mismo mirarlo/ blanco tinto, verde, azul/ que amarillo o que morado”, el tabernero le replica: “Porque eres un bebedor/ de poca afición, muchacho./ Los verdaderos ministros/ de la religión de Baco/ son bebedores que piden/ el vino con mucho tacto,/ alternando cada día/ de los que comprende el año/ los vinos y su color,/ su olor siempre variado/ y su sabor, tan distinto/ en todos con entusiasmo” (1758-1759).

Una exaltación, por tanto, del pueblo, del campo, del amor, del vino, de la vida, como una defensa ante la muerte, que al final siempre acecha.

La muerte y sus defensores irrumpieron en la escena española en julio del 1936, lo que trastocó la vida del pueblo y determinó un cambio en la escritura hernandiana, representado en lo dramático por las cuatro obrillas de *Teatro en la guerra* y por *Pastor de la muerte*.

Teatro en la guerra apareció en la editorial Nuestro Pueblo de Valencia en 1937, un librito en prosa integrado por las cuatro piezas siguientes: *La cola*, *El hombrecito*, *El Refugiado* y *Los sentados*.

En ellas se reconstruyen escenas de la vida cotidiana durante el conflicto. En *La cola*, la protesta de una madre ante la falta de suministros, la lleva a enfrentarse con las “deslenguadas”, los otros personajes, que critican lo que están viviendo. *El hombrecito* —con la misma brevedad didáctica— narra el enfrentamiento de un adolescente con su madre, que no quiere que vaya a combatir. *El refugiado*, escrito en el frente de Jaén el 17 de marzo de 1937, es el encuentro de un combatiente en el frente de Madrid con un huído de Andalucía, de una ciudad ocupada por los facciosos. *Los sentados* es una insistencia en la pasividad de algunos en la retaguardia, mediante un diálogo con un soldado. El valor didáctico de las piezas se inscribe en la actividad directa del autor en los frentes madrileño y andaluz, desde los primeros meses de la guerra (Rovira 1992, 1206).

Aquí lo popular no viene representado por las estructuras formales sino por el contenido: por la defensa del pueblo defendiéndose de sus agresores. Constituyen también una defensa de la luz frente al ocaso, una defensa de la tierra frente a los que quieren apropiársela, como se canta al final de *Los sentados*: “¡Que tu alborada destruya/ el ocaso! ¡Es tuyo el día:/ España, la tierra es tuya” (1813).

Las obras tienen fundamentalmente un valor propagandístico y en el texto introductorio Hernández explica que “una de las maneras más de luchar es haber comenzado a cultivar un teatro hiriente y breve, un teatro de guerra [...]. Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra” (1787).

Así lo entienden también los que desarrollan actividades teatrales durante la contienda. Al principio de la contienda muchas compañías se encontraban en giras por todo el Estado Español, y en Madrid durante el mes de julio seguía representándose *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona. También en Valencia representaban a principios de la guerra Amparo Martí y Paco Pierrá la obra de Casona y *Los intereses creados*, en los que el propio Jacinto Benavente encarnó el papel de Crispín,

a beneficio de los combatientes. *Nuestra Natacha* sirvió igualmente para inaugurar la compañía valenciana de Carmen Nieto y Pilar Martí, con sede en el Teatro Principal (Oliva 2002: 127).

Junto a estos teatros, empezó la labor de diversas compañías, como el *Grupo de Teatro Popular* y el *Teatro de Guerra*, dirigido por el actor y director Manuel González. Con la finalidad de cohesionar —dentro de las actividades culturales— la programación teatral, la Alianza de Intelectuales Antifascistas la estructuró en diferentes grupos o ramas de actuación, como la *Nueva Escena*, que luego se transformaría en el *Teatro de Arte y Propaganda* y las *Guerrillas del Teatro* (Marrast 1978,18; Oliva 2002, 119).

La *Nueva Escena* colabora estrechamente con la comisión de Trabajo Social y Cultura del Batallón de Hierro. Funciona como una cooperativa integrada por escritores, como Alberti, Altolaguirre, Bergamín, Dieste, por actores y escenógrafos, como Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Miguel Prieto, y estrena en el Teatro Español de Madrid *Electra* de Galdós, *La Malquerida* de Benavente, *Juan José* de Dicenta, *Bodas de sangre* de García Lorca, *Al amanecer* de Dieste, *La llave* de Sender y *Los salvadores de España* de Alberti. En 1936 se transforma en el *Teatro de Arte y Propaganda*, dirigido por María Teresa León y Rafael Alberti y se establece en La Zarzuela (Sánchez Vidal 1984, 774).

Marrast y otros investigadores han estudiado las relaciones entre estos grupos, así como las de *Nosotros* y *El Altavoz del Frente*. Al igual que sucedía en otros programas culturales, *El Altavoz del Frente* desarrollaba diversas actividades, y en la sección teatral contaba con la experiencia de *Nosotros* dirigido por César e Irene Falcón. Este grupo, como nos ha testimoniado Antonio Espina, representa obras de Gorki y Maiakovski, y en 1934 forma la *Central de Teatro y Cine Proletario*.

Las propuestas constructivistas de Maiakovski van a influir en las producciones de *El Altavoz del Frente*, que, en relación con el gobierno republicano, presenta un cierto carácter semioficial, y constituye el más importante grupo de *agit-prop* entre los que actuaban en el escenario de las operaciones bélicas (Gómez Díaz 2006, 70). *El altavoz del Frente* dependía del Quinto Regimiento y estaba integrado por dos Guerrillas del Teatro, dirigidas por Fernando Porredón y Modesto Novajas, que desarrollaban sus intervenciones en el mismo frente, y el Teatro de Guerra, dirigido por Manuel González y César Falcón, que actuaba en Madrid.

El programa de *Las Guerrillas del Teatro* abrigaba un objetivo “atento a poner a las masas populares en contacto con las realidades del momento expresadas con brevedad en formas dramáticas”. En consonancia con este objetivo se impulsó un repertorio integrado por piezas teatrales breves, como las citadas de Hernández, la mayoría de las veces de carácter político, aunque también se representaban sainetes y entremeses (Marrast 1978, 77; Torres Nebrera 1999, 144-153; Oliva 2002, 134; Huerta Calvo, Peral Vega, Urzáiz Tortajada 2005, 343).

En este contexto, y con el objetivo de “sepultar las ruinas del obscuro y mentiroso teatro de la burguesía” (1788), escribe Miguel Hernández *Pastor de la muerte*. La obra, concluida en Cox el 26 de noviembre de 1937, según dice el manuscrito, se desarrolla tras su viaje a la URSS en septiembre de 1937, aunque es previsible que algunos esbozos coincidan con el mismo viaje (Rovira 1992, 1207-8). La pieza ha merecido desde la valoración no muy favorable de Ruiz Ramón (1975, 282) hasta la positiva de Florence Delay (1978, 135), que la considera su obra maestra.

El espacio, denominado receptáculo por Platón en el *Timeo*, constituye el elemento en el que todos los elementos teatrales adquieren su valor sémico, y Hernández distribuye aquí hábilmente la acción en un doble espacio: la aldea de Pedro, el protagonista, y el frente, en Guadarrama, en Madrid, y en el patio de un cuartel. La aldea abre y cierra la obra distribuida en cuatro actos y construida con una perfecta estructura circular.

De *Pastor de la muerte*, exhaustivamente analizada por destacados estudiosos, resaltaré solo algunas escenas en las que adquieran especial relevancia las formas populares. Por ejemplo, el personaje del cubano, cuya identidad ha sido magistralmente estudiada por José María Balcells (2012, 145-156), y en cuyos labios, según este investigador, “pone Hernández el concepto y la expresión de la que se valdría para titular *Pastor de la muerte* a su texto escénico” (Balcells 2012, 148), entona una canción, con el mismo ritmo y estructura de las muchas creaciones que, importadas de América, han enriquecido el acervo de la música popular española: “Yo vengo de Cuba/ de Cuba soy yo:/ cubana mi madre, / mi padre español,/ y en un barco vine/ por ser defensor/ del pan que se come/ con mucho sudor” (1848). En el flamenco ocupan un lugar destacado los “cantes de ida y vuelta”.

Durante la guerra se escribieron numerosos romances, como ha estudiado, entre otros, la profesora Maryse Bertrand de Muñoz (2006), y sobre esta popular forma estrófica estructura su encendido discurso

la Madre, en la escena final del acto II: “¿Quién te salvará, Madrid/ si van dejando tus puertas/ solas y de para en par/ ante el paso de las fieras?/ Quien te salvará, Madrid,/ si el Manzanares se lleva/ la flor de los españoles/ igual que una espuma muerta?/ ¡Puertas de Madrid: cerradlas!/ No me las dejéis abiertas,/ que si se pierde Madrid/ se perderá España entera” (1870).

A Madrid se refieren también los dinamiteros al comienzo del acto III, recurriendo a la estructura popular de la *soleá*: “Cifra en Madrid su esperanza/ el enemigo, y no creo/ que se pare en la jornada” (1874). A esta forma popular le prestaron ya atención los preceptistas del siglo XIX como Narciso Campillo y Correa y Antonio Espantaleón y Carrillo, y los recolectores de cantos populares, como Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado y Álvarez, y a ella se refiere Tomás Navarro Tomás al analizar la obra lírica de Manuel Machado: “Las que reunió bajo la denominación de *soleares* constan de tres octosílabos con asonancia en los impares, y el segundo suelto. Dedicó a esta clase de coplas una poesía titulada *Elogio de la solear*. La mayor parte de las canciones reunidas en *Proverbios y cantares* de A. Machado son soleares de este tipo...” (Navarro Tomás 1974, 458-459). También a propósito de Manuel Machado, habla de las *soleariyas* pero la estructura estrófica que le aplica es la de seguidilla gitana o *playera*, estrofa que erróneamente Navarro Tomás identifica con la *soleariya*.

Con una estrofa de tres versos, aunque no es estrictamente una *soleá*, ya que deja abierta la copla, que podría ser una seguidilla popular, se refiere el dinamitero segundo a los asturianos: “¡Qué bien parecen!/ Sobre Sierra Morena/ que bien parecen...” (1884). El ritmo y la estructura recuerda la de otras composiciones populares: “Cómo reluce/ cómo reluce...”

El grupo de moros, en el cuadro segundo del acto III, se expresan en un pareado de versos cortos, en una actitud “*como si aullaran*”, según el autor: “¡Sangre, rojo! ¡Sangre, rojo!/ ¡Tu sangre irrita mi ojo” (1885, 1886 y 1888). El pareado de versos cortos fue adoptado de la poesía cortesana francesa, y los primeros pareados octosílabos se hallan en la poesía del siglo XI de la *Historia troyana* (h. 1270). Se reanudan en los decires aforísticos y conocen una gran acogida por parte de los modernistas Juan Ramón Jiménez (*La creación*), Martínez Sierra (*Bendiciones*) y después por Jorge Guillén (*Sábado de gloria, Noche del gran estío...*) (Baehr 1981: 227).

Los fusileros, por su parte, se expresan mediante las formas populares de la cuarteta asonantada o tirana y de la *soleá*: “¡Qué grande

muerte y qué loca/ la muerte que nos espera/ tal vez, antes de la aurora!" (1892).

Estas y otras formas populares constituyen el contraste rítmico con otras formas cultas, como los magníficos serventesios en alejandrino con los que la Voz del Poeta, en "una visión de la guerra lunar, cinematográfica en su agilidad y en sus formas" (1931) da fin a la obra.

Con la introducción de estas formas populares en su teatro, Miguel Hernández se incorpora a una rica tradición de nuestra historia literaria, que incrementa, dignifica y engrandece.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- . "Originalidad de Bécquer", en *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946.
- . *Menéndez Pelayo, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1956.
- Alonso, Dámaso-Blecua, José Manuel. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964, 2ª ed.
- Alvar, Manuel. *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Barcelona: Planeta, 1970.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid:Gredos, 1981, 2ª reimp.
- Balcells, José María. *Miguel Hernández: espejos americanos y poéticas taurinas*. Madrid: Devenir, 2012.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. (1893), Prólogo a *La Soledad en Obras completa* de Augusto Ferrán. Madrid: La España Moderna, 1893.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. *Romances populares y anónimos de la guerra de España*. Madrid: Calambur, 2006.
- Blecua, José Manuel. "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- Campillo y Correa, Narciso. *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Madrid: S. Martínez, 1872.
- Clarke, Dorothy, "Remarks on the early romances and cantares", *Hispanic Review* 17 (1949): 308-15.
- Correas, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Seleccionaciones Gráficas, 1954 [ca. 1626].
- Costa, Joaquín. *La poesía popular española y mitología y literatura celtohispanas*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1888.

- Croce, Benedetto. *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari:Gius, Laterza & Figli, 1952.
- Delay, Florence, "El teatro de Miguel Hernández", *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978.
- Díez de Revenga, Francisco Javier y Mariano De Paco. *El teatro de Miguel Hernández*. Murcia : Universidad de Murcia, 1981.
- Ferrán, Augusto. *Obras completas*. Madrid: La España Moderna, 1893.
- Frenk, Margit. *Lírica hispánica de tipo popular, Edad Media y Renacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- . *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- . *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- García Gutiérrez, Antonio. *Discurso de recepción ante la R.A.E.* Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneya, 1862.
- García Lorca, Federico. "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo". *Poema del cante jondo*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1982. 146-68.
- Gómez Díaz, Luis Miguel. *Teatro para una guerra (1936-1939. Textos y documentos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 2006.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Jiménez. Madrid: Aguilar, 1972.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez", *Epos* 5 (1989): 217-35.
- . *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco, 1990.
- . "Jarchas y zéjeles". *Historia del flamenco*. Vol. 1. Dirs. José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez. Sevilla: Tartessos, 1995. 111-47.
- . "La copla española". *La Literatura popular*. Coord. M^a Cruz García de Enterría. Barcelona: *Anthropos* 166-167 (1995): 99-101.
- . "Mitología y popularismo en *Apolo y Climene*". *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*. Vol. 2. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002. 219- 33.
- . "La poesía de tipo popular en Antonio Machado". *Hoy es siempre todavía: Curso Internacional sobre Antonio Machado. Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005*. Coord. Jordi Domènech Soteras. Madrid: Renacimiento, 2006. 254-78.

- Hernández, Miguel. *Obra completa, Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Huerta Calvo, Javier. Dir. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2003.
- Huerta Calvo, Javier-Peral Vega, y Héctor Urzáiz Tortajada. *Teatro español (de la A a la Z)*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005.
- Inocenti, Renata. "Il teatro di Miguel Hernández", *Lavori Ispanistici*, III. Firenze: Casa editrice D'Anna, 1973.
- Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso (conferencia)*, Selección y prólogo de Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961.
- . *El Modernismo. Notas en torno de un curso*. México: Aguilar, 1962.
- . *Crítica paralela*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Ediciones Narcea, 1973.
- Kristeva, Julia. *Sémeiotiké. Recherche pour une Sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- Lafuente y Alcántara, Emilio. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1865.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1956.
- . "Poesía de cancionero y poesía italianizante". *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos, 1967, pp. 145-171.
- Machado y Álvarez, Antonio. "Demófilo". *Colección de cantes flamencos*. Sevilla: Imprenta y Litografía "El Porvenir", 1881.
- . *Colección escogida de cantes flamencos*. Madrid: Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular a cargo de Tomás Rey, 1890.
- Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1978.
- Martínez Torner, Eduardo. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia, 1966.
- Maravall, José María. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Eds., 1972.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Poesía popular y romancero", en *Revista de Filología Española* 3 (1916): 270-76.
- . "La primitiva poesía lírica española". *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

- . "Sobre geografía folklórica". *Revista de Filología Española* 7 (1920): 229-38.
- . "Cantos románicos andalusíes". en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- . *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- . "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española" (1939). *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Milá y Fontanals, Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1853.
- . "Cantos populares españoles, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín". *Romania* 13 (1884): 140-53.
- Millé y Jiménez, Juan e Isabel. Eds. Luis de Góngora. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor, 1974.
- Oliva, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Palau y Catalá Melchor de. *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón, 1900.
- Pérez Berná, Juan. *Villancico extrafino. Retablo escénico en cuatro cuadros*. (Música impresa). Santiago de Compostela: IGAEM-Dos Acordes, 2008.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. Ed. Juan de Mena. *Laberinto de Fortuna*. Sevilla: Fundación Lara, 2003
- Riquelme, Jesucristo. *El teatro de Miguel Hernández (las tragedias de patrono entre el drama alegórico las piezas bélicas)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...* Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-3, 5 vols.
- Rovira, José Carlos. "Introducción. Miguel Hernández y la escritura teatral". Miguel Hernández. *Obra completa, Vol. 2. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Ed. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 1179-1221.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico*. Madrid: Gredos, 1969.

- Sánchez Vidal, Agustín. "Introducción" a Miguel Hernández. *El torero más valiente. La tragedia de Calisto. Otras prosas*. Madrid: Alianza, 1986.
- . "La literatura en la guerra civil". *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 7. *Época Contemporánea (1914-1939)*. Coord. Víctor García de la Concha. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1984.
- Torres Nebrera, Gregorio. "La Guerrillas del Teatro (urgencia, propaganda, compromiso)". *ADE Teatro* 77(1999): 156-62.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- Valera, Juan. "La poesía popular. Discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia Española, el día 16 de marzo de 1862". *Obras Completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1958. 1049-64.