

## ASPECTOS CONTEXTUALES Y REFERENCIALES EN LA TRAGEDIA *EL TORERO MÁS VALIENTE* (1934) DE MIGUEL HERNÁNDEZ

*Mercedes Rodríguez Pequeño*

(Universidad de Valladolid)

*El torero más valiente* es la obra de teatro menos estudiada de Miguel Hernández, inédita hasta 1986. Para una mejor comprensión y valoración del alcance y significación dramática son relevantes los aspectos contextuales (literarios, culturales y económicos) y los referenciales (el mundo taurino), porque inciden en la construcción dramática del texto literario. Con esta obra, Miguel Hernández se suma a la corriente tradicional del teatro español de Lope, Valle Inclán y Lorca. Inspirada en hechos reales, con un renovado teatro realista, el dramaturgo los trasciende con un reiterado simbolismo.

Conflicto dramático, cobardía, culpabilidad, suicidio. Símbolo: toro-amor. Popular, lírico, trágico. Taurino, ambiente literario.

"Contextual and Referential Aspects in Miguel Hernández's Tragedy *The Bravest Bullfighter*".

*The Bravest Bullfighter* is Miguel Hernández's least studied play, unpublished till 1986. For a better understanding and appraisal of its dramatic reach and significance, we have to take into consideration the relevance of its contextual (literary, cultural and economic) and referential (the bullfighting world) aspects. It is so because both aspects affect the dramatic construction of the literary text. With this play, Miguel Hernández joins in the traditional trend of the Spanish drama of Lope, Valle Inclán and Lorca. Though the play was inspired by true events, with a renewed realist drama, the playwright goes beyond them with his reiterative symbolism.

Dramatic conflict, cowardly, culpability, suicide. Symbol: bull-love. Popular, lyric, tragic. Bullfighting, literary atmosphere.

Este estudio tiene como eje central la relación de Miguel Hernández con el mundo de los toros, a través de una obra de teatro escrita por el que ya era un excelente poeta. Se trata de una tragedia de tema taurino titulada *El torero más valiente*, que nos lleva a recordar las palabras de Federico García Lorca en las *Declaraciones* (1935) a Nicolás González-Deleito: “El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es –claro- el poeta lírico, sino el poeta dramático”.

El intento de responder al por qué y para qué Miguel Hernández escribe esta obra nos lleva al reconocimiento de un autor que sabe de teatro y de toros, y de un texto literario en el que se ponen de relieve aspectos contextuales y referenciales que inciden en el especial alcance y significación dramática que Miguel Hernández pretende con la incorporación de la tauromaquia. Atiendo, pues, a los aspectos pragmáticos, semánticos y sintácticos de los que habla la semiótica para una mejor explicación del texto literario.

### 1.- Aspectos contextuales

En primer lugar, respecto a su labor como autor dramático, hemos de señalar, que de 1934 a 1937, Miguel Hernández, además de sus poemarios, escribe cinco obras de teatro:

En 1934 *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*. Un auto sacramental al estilo del teatro de Alberti (Oliva y Torres Monreal, 1994, p. 358). Y *El torero más valiente* (Inédita hasta 1986).

En 1935, *Los hijos de la piedra*, de carácter social y escrita en prosa. Al año siguiente, en 1936, escribe *El labrador de más aire*, en la que aparece el encierro de un toro en la plaza del pueblo. Y en 1937 *Pastor de la muerte*. Este mismo año escribe *Teatro en la guerra*, que aglutina cuatro piezas breves, *La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado* y *Los sentados*, de propaganda política. A las que habría que añadir las obras perdidas, *La gitana*, *La endemoniada* y *Juan de Oro*. La mayoría de su obra dramática

está escrita en verso, como el teatro barroco, y como el drama modernista, que también influyó en Lorca.

Sabemos que fueron frecuentes las representaciones de sus primeras obras de juventud, organizó un grupo teatral, actuó en la Casa del Pueblo y en el Círculo Católico Parroquial, escribió sobre teatro y actuó en *La Farsa*. Era buen recitador de versos e imitaba la técnica representativa de los romances de ciego, como observó Concha Zardoya, su primera biógrafa y entusiasta estudiosa de su obra. Miguel Hernández admiraba a Lorca, al que llega a conocer cuando éste actuaba en *La Barraca*, y también a Alberti. Leyó el teatro popular de Lope, cuyo conocimiento le llevó a colaborar en el homenaje con motivo de su centenario. Y cuando lo consideró necesario, y pudo, no dudó en desplazarse a Leningrado para conocer el teatro ruso. Recordemos también la triste anécdota de que cuando la Guardia Civil le detuvo, llevaba unos papeles con los nombres de los personajes de una obra de teatro que estaba preparando: El Bragado, León Gallardo, Ceporro, El Boquinegro, La Frescuela... y ante esta información la Guardia Civil consideró que se trataba del jefe de una cuadrilla de dinamiteros.

Así pues, Miguel Hernández es un poeta con una temprana vocación por el teatro, que perduró en el breve recorrido vital que el tiempo le brindó.

Es bien sabido que su obra teatral no ha tenido la misma repercusión ni calidad que la lírica, y además, en el caso concreto de esta obra –*El torero más valiente*– sólo se conocieron unas escenas publicadas por Ramón Sijé en el *Gallo Crisis*, en 1934. Miguel Hernández intentó publicarla en *Cruz y Raya* para que luego la representaran Margarita Xirgú o Nini Montión. En octubre de ese mismo año escribe a José Bergamín confirmando que está terminada y que ha pensado salir al teatro de Orihuela a recitar unas escenas como propaganda. En diciembre sigue esperando impacientemente representarla, pero la obra se perdió en el oscuro silencio. La viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa, conservó el manuscrito original, a lápiz y bastante estropeado, hasta 1986, fecha en que esta obra es recuperada y editada por Agustín Sánchez Vidal.

En el contexto más cercano a los años en que Miguel Hernández escribió esta tragedia, y limitándonos a unos ejemplos del teatro de tema taurino, podemos señalar que Federico García Lorca en *Mariana Pineda*

(1925) intercala un romance en el que se describe una corrida de la Plaza de Ronda. En 1927, Luis Fernández Ardavín, en la comedia *La cantaora del puerto*. Historia de pandereta en tres actos, incluye un relato taurino puesto en boca del torero protagonista de la corrida, con la descripción de la plaza de toros. En 1933, Francisco Serrano Anguita publica en *La Farsa* la comedia *La novia de Reverte*. Romance andaluz en tres jornadas. Y Antonio Casas y Bricio publica en la misma editorial *Tú gitano y yo gitana*, obra en la que el torero es recibido apoteósicamente.

En 1934 Miguel Hernández escribe *El torero más valiente*, pero, como es obvio, la relación teatro-toros no acaba aquí, y me parece oportuno señalar otros hechos, como el que en 1960, cuando Alfonso Sastre escribe *La cornada*, elija como nombres de sus protagonistas los de José y Gabriela, los mismos nombres que aparecen en la obra de Miguel Hernández. Y el motivo de la muerte de Joselito, al que hacen referencia Ramón Gómez de la Serna en su novela, y Miguel Hernández en su tragedia, resurge en *Tauromaquia* de Juan Antonio Castro, en 1975.

Se reconoce en la enciclopedia de Cossío (2007, p. 343) que el tema taurino en el teatro, en la primera mitad del siglo, se caracteriza por la ambición e importancia de las obras que inspira. Sin embargo, la temática taurina no estaba sólo en el teatro. Ramón Gómez de la Serna, en 1926, había escrito la novela *El torero Caracho*, y José Bergamín, dentro de las muchas páginas dedicadas a la tauromaquia, publica, precisamente en 1934, el ensayo *La estatua de Don Tancredo*, sobre una de las suertes del toreo, (también dedicada a Ignacio Sánchez Mejías, en este caso, antes de su muerte).

El mundo de los toros estaba en el teatro, pero también ocupaba un lugar en los intereses intelectuales y artísticos de la época, y Miguel Hernández había mostrado ya en su poesía que le apasionaba la imagen del toro. No es de extrañar que con esta obra pretendiera sumarse a la tertulia que desde 1912 se mantenía en el café de Pombo, de la que Ramón Gómez de la Serna fue el inspirador y Bergamín uno de los asistentes, junto a Unamuno, Azorín, D'Ors, Ortega, etc. etc. A este interés apunta la dedicatoria de *El torero más valiente* a José Bergamín, autor de *El arte de birlibirloque. Entendimiento del toreo* (1930), y del que Miguel Hernández recoge la visión religiosa de lo taurino. En la escena de la Fase anterior del

Acto Tercero, que tiene lugar en el café de Pombo, Ramón sentencia ante Bergamín, y ante un crítico, un ganadero y varios tertulianos:

Y pondría al torero  
corona y no coleta: es sacerdote  
que oficia para Dios; le ayuda un fiero  
monago y el creyente  
con manípulo rojo del capote

E insiste:

Es el toreo  
un arte muy cristiano  
muy católico hispano

Es bien sabido que Miguel Hernández era buen aficionado a los toros (en una carta a Carmen Conde y Antonio Oliver, en 1933, se lamenta de haber olvidado en el tren un cartelón taurino) y su conocimiento de la historia taurina le permitió, en 1935, el trabajo en la enciclopedia que dirigía Ortega y Gasset y organizaba Cossío. Él confiaba plenamente en esta obra. De no ser así no hubiera insistido ante tanta gente de renombre, aunque luego reconozca, con sufrida humildad, que "será que no vale la pena". En diciembre de 1934 le pide a Neruda que hable con Lorca para que agilice el estreno, y a Luis Felipe Vivanco, ya en enero de 1935 le escribe rogándole también que pregunte a Lorca si Rivas y la Xirgú han leído la tragedia. Cree en su obra y cree que su representación le puede proporcionar beneficios económicos, el dinero que no da la poesía.

Aunque al no ver el resultado esperado, considerara que su obra no era suficientemente buena, Miguel Hernández estaba convencido de que presentaba un teatro con un dramatismo y realismo renovado, marcado por su personalidad, y deseaba participar de la vida literaria madrileña, según conocemos por su esclarecedor epistolario. Esta obra podía ser el medio para el reconocimiento, o mejor, la afirmación, como escritor, y la presenta como una reivindicación de su pertenencia al mundo literario.

No obstante, acontece que, cuando Miguel Hernández está viviendo una efervescencia como creador literario, concurre una nefasta realidad, su verdad profunda en la vida familiar, que es la de su precariedad económica. Circunstancia que, junto a su vocación y su deseo de entrar en la vida literaria madrileña, tiene mucho con ver con el hecho de escribir una obra de teatro y que sea de tema taurino.

Tiene el aliciente de que en 1933 Lorca había estrenado en Madrid, luego en Buenos Aires, *Bodas de sangre*, su primer gran éxito teatral. Al que siguió en 1934, *Yerma*. Conoce el éxito que está teniendo el teatro de Lorca mientras él sufre la situación de obrero parado. Admite ante el director del ABC que es "todo lo pobre que se puede imaginar y un poquito más"-, y ante Lorca se lamenta del "problema trágico de su existencia". En definitiva, con palabras del propio dramaturgo, podemos decir que Miguel Hernández "escribió esta tragedia para aliviar la suya", como trabajo para vivir, con el propósito de obtener algún ingreso. La razón de su deseo de ver representada la obra es la supervivencia personal, salir de la penosa situación económica en que se encuentra.

Los condicionantes contextuales orientarán la configuración de la obra hacia la elección del tema taurino. Y aquí está el acierto y valor de la obra. Escribe teatro por vocación, y de tema taurino porque el mundo de los toros impregnaba el ambiente literario, como el de las artes plásticas o la música, estaba candente en la sociedad y gozaba de un altísimo grado de popularidad. El mejor testimonio de la actualidad del mundo taurino es, curiosamente, una obra que podríamos denominar antitaurina (y que él llegó a representar). *Los semidioses*, fijémonos en el título, escrita en 1914 por Federico Oliver, recrimina la afición "desproporcionada" a los toros, el entusiasmo "desmedido" que suscitó el arte de Belmonte, la gloria, la popularidad y fortuna de los toreros, la "aclamación" del público que lleva a hombros al torero. En definitiva, en estos años la tauromaquia es un arte, un espectáculo convertido en acontecimiento social que atrae y apasiona al público.

No obstante, Miguel Hernández elige el tema taurino porque forma parte de su universo simbólico, del que puede extraer elementos trágicos.

## 2.- Aspectos referenciales

De manera significativa, frente al tema religioso de su obra teatral anterior, y previo al teatro social posterior, al optar por el tema taurino, nos obliga a entrar en otro elemento del hecho literario –el referente- para así establecer la relación de la ficción con la realidad, porque la obra, como *Bodas de sangre*, está basada en hechos reales. Y como señaló Concha Zardoya, la obra de Miguel Hernández "no es más que la transfiguración

poética de ásperas, fuertes y tremendas realidades" (Zardoya, 1975, p.109).

En 1934, cuando Miguel Hernández escribe *El torero más valiente* por influencia de Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín y García Lorca, acaba de morir Ignacio Sánchez Mejías, cuñado de Joselito El Gallo. Con la figura del intelectual, escritor y torero Sánchez Mejías, la fiesta de los toros había llegado a los medios populares y a los refinados y aristocráticos. Entró en todos los ambientes y en todas las actividades. En los círculos de escritores y artistas el torero Ignacio Sánchez Mejías era uno más y muy estimado por la generación poética más brillante de la literatura. Lloraron su muerte García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, y desde lejos, Alberti le recuerda en sus versos. En definitiva, la figura de Ignacio Sánchez Mejías fue esencial para estrechar lazos entre el mundo taurino y el mundo literario. Devolvió a los toros su leyenda, reafirmó la dignidad del toreo y su repercusión hizo que la fiesta llegara a todos los niveles sociales.

Asimismo, el recuerdo de la rivalidad entre Joselito y Belmonte, en la que fue la época gloriosa del toreo –las primeras décadas del siglo-, perduraba entre los aficionados en los años en que Miguel Hernández escribió su obra. El 16 de mayo de 1920, Joselito y Sánchez Mejías toreaban juntos y esa tarde el toro coge a Joselito. Su cuñado se encarga de matar al toro mientras trasladan al torero herido de muerte a la enfermería. El impacto en la sociedad fue tan grande que exhibieron en una feria la figura del torero en cera. José Gómez Ortega, el Gallito, simboliza la idea de lo que debe ser el torero y de cómo debe concebirse el toreo y encerraba, en el toreo y en la vida, poder y mando.

Así pues, a la encendida rivalidad entre Joselito y Belmonte, y la muerte de Joselito, se suma el hecho de que en 1934, acaba de morir Sánchez Mejías. Y Miguel Hernández quiere aprovechar el momento, como observa cuando en agosto de 1934 envía al ABC un poema-homenaje a Sánchez Mejías, con el deseo de que lo publiquen "antes que deje de ser tema de palpitante actualidad el trágico suceso ocurrido a nuestro más inteligente torero".

Además de estos acontecimientos, Miguel Hernández toma de la realidad, el Café de Pombo y su tertulia, los nombres de Ramón (Gómez de

la Serna) y Bergamín, y los de algunos de los personajes principales: José (por Joselito), Gabriela, la madre de José, porque así se llamaba la madre de Joselito, e incluso con motivo del retraso de la representación de la obra, Miguel Hernández quiso cambiar el nombre de Bergamín por Bailaor, que era el nombre del toro que mató a Joselito. Asimismo traslada a la ficción la exposición en la barraca de una feria, el cuerpo, en cera, del torero, como sucedió tras la muerte del famoso torero.

La vinculación con otra realidad, la realidad literaria, nos lleva a considerar posibles fuentes e influencias que toma o recibe de otras obras. Agustín Sánchez Vidal (1986) y Manuel Guerrero Cabrera (2007) ven en *El torero más valiente* escenas análogas de *Luces de Bohemia* de Valle Inclán, si bien Valle Inclán utiliza a Rubén Darío, porque encarna a los modernistas, y Miguel Hernández a Ramón Gómez de la Serna porque representa la cultura madrileña. Igualmente, han señalado la similitud entre la pareja Rubén Darío y el Marqués de Bradomín con la de Ramón y Bergamín, unos evocando la muerte de Max y los otros la de José. Y además de esas dos escenas tenuamente afines en su estructura, señalan la aparición en ambas obras el motivo del suicidio.

A Díez de Revenga y Mariano de Paco (1985), especialistas en la obra dramática de Miguel Hernández, la pareja Ramón y Bergamín les recuerda a don Estrafalario y don Manolito en el Prólogo y Epílogo de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán. Y con la novela *El torero Caracho* de Gómez de la Serna, Miguel Hernández coincide en el tema de la rivalidad y muerte de los toreros y en la utilización de imágenes taurinas de naturaleza cósmica y sagrada que el poeta ya había incorporado en sus poemas (Rovira, 1992).

### 3.- *Construcción dramática*

Hasta aquí, sucintamente, los hechos acontecidos. Corresponde ahora ver cómo los aspectos contextuales y referenciales del hecho literario inciden en el texto literario, analizar cuánto de esta realidad hay en la obra de teatro, y cómo el autor la ha transformado incorporando sustanciales elementos dramáticos. He apuntado por qué escribió esta obra y ahora vamos a ver cómo está construida.

*El torero más valiente* es una tragedia en tres actos con la siguiente estructura que marca el avance de la progresión dramática:



En el acto primero hay tres escenas para señalar el clamor y *éxito* del torero valiente, José. Otras tres escenas en las que se pone de manifiesto la *rivalidad* de los toreros –José y Flores- y una escena final en la que entra el tema del *amor imposible* de José hacia Soledad, hermana de su rival. Así pues, toros, rivalidad y amor imposible.

En el acto segundo siguen el amor y los toros y llega la *muerte*. En la Fase anterior de este segundo acto, se representa el ambiente taurino previo a la cogida mortal de Flores, cuñado de José. Como en el mundo del toreo la muerte siempre está presente, con el dramatismo exigido y reminiscencias lorquianas, los cuñados torear en la misma corrida, y Flores muere de una cornada el mismo día de la boda.

En la fase posterior se señala a José como culpable de su muerte. Tras los rasgos dramáticos de la rivalidad, el amor imposible y la muerte, se desencadenan ahora las recriminaciones de *culpabilidad*, *la pasión amorosa* de José y *el rechazo* de Soledad.

El acto tercero está estructurado en una Fase anterior, en la que, como en el primero, se habla del arte del toreo, aunque ahora por intelectuales y críticos que asisten a una tertulia en el Café de Pombo; una Fase interior, en la que con los siempre constantes presagios de la muerte, Soledad opone al amor de José una resistencia de *rencor*, motivada por la creencia en su culpabilidad. De esta manera deviene el dramático desenlace de la muerte del valeroso torero, porque José vuelve a los ruedos y sufre una mortal cogida. Los amigos prefieren creer que debida al azar, pero la tragedia responde a un *suicidio*.

En la ficción de la obra literaria se mantiene la muerte de dos toreros, pero aquella rivalidad entre Joselito y Belmonte, por un lado, y por otro, la vinculación familiar de Joselito y Sánchez Mejías, se han fusionado en el recurso más dramático de la enemistad, primero, y la culpabilidad, después, entre los familiares. Cabe señalar que con el recurso dramático de plantear cuestiones de convivencia entre los hombres, principalmente problemas de relaciones familiares, Miguel Hernández se suma a la tradición del teatro nacional español (Bobes, 1994, p. 247 y 262), si bien no consiguió dar al conflicto un desarrollo coherente ni el clímax adecuado.

*El torero más valiente* se basa en hechos reales, y por tanto, mantiene una estrecha relación entre el mundo ficcional y el mundo real

efectivo. Es elevada la realidad extratextual incorporada al texto mediante un proceso de intensionalización (Albaladejo, 1989; J. Rodríguez Pequeño, 2008) a la que el autor da un minucioso tratamiento dramático mediante la técnica y los recursos utilizados en la construcción de la tragedia, con los que trasciende los elementos reales.

En la composición de los elementos temáticos, técnicos y formales, Miguel Hernández se impone unas condiciones específicas que tienen que ver con lo dramático, lo lírico y lo popular.

Acentúa los rasgos populares con abundantes elementos narrativos e incorpora, con fluida espontaneidad, elementos tradicionales, música y cantos. Las tres escenas iniciales quiebran la técnica teatral con tres narraciones, puesto que nunca vemos representadas –sino narradas- las acciones más dramáticas, dada la dificultad de trasladar estos motivos taurinos a escena. Un romance en boca de la madre narra con precisión la ceremonia taurina: la raza del toro, el público en la plaza, los elegantes pasos de los picadores y los caballos en las entradas al toro; la suerte de varas, la participación de los peones, la presencia del torero con su andar y finura en la lidia, los pases con la capa y la suerte de entrar a matar.

La segunda narración, la del Pinturas, mozo de espadas de José, se centra en el éxito: los pases al natural, su escultural figura, la concesión de orejas y la vuelta al ruedo.

Y a continuación, el propio José narra su triunfal salida de la plaza y su enamoramiento de Soledad, sin saber que es hermana de su mayor rival. Responden al grupo de realidades objetivas que no se perciben por su presencia en escena, sino mediante la palabra de los personajes (Ingarden, 1971).

No falta la alusión a la música y a la belleza plástica, ni la referencia al origen de la profesión mostrando el carácter social del toreo como forma de escapar de la miseria. Y como contrapartida a estos motivos de carácter popular relatados en el primer acto, aparece en el tercero, el diálogo de los intelectuales en la tertulia de expertos en tauromaquia, interpretando en qué consiste el arte de torear, su carácter sagrado, mítico y cósmico, así como el problema psicológico del miedo y su resolución en el valor, con la intencionada presencia de las dos voces, la culta y la popular.

Miguel Hernández tuvo como referencia genérica el teatro de Lope de Vega y Lorca, que era popular y con éxito. De la tradición lopesca toma los bailes, los chistes, las canciones de gracia y juventud, la repetición de motivos y presagios. E incide en lo popular con la incorporación de escenas como la de la tradición funeraria, el entierro de Flores, el romance de ciego o el cuadro de la boda, de mucha autenticidad (Rovira, 1992). No obstante, Riquelme (2009: 122) agrupa esta obra en el bloque ideológico de lo mítico: “Envuelta en un hálito existencialista, entre el fatalismo y el tono bufo de la tragicomedia, sobre la anécdota de la muerte de un torero en la plaza, trasciende su sentido de la vida sustentado en la intimidad de la soledad y la muerte. Ya no hay atisbos religiosos, sino rituales –elegíacos, funerarios-, en un enclave (antitéticamente festivo) de barraca de feria”.

También se ha señalado como rasgo característico del teatro de Miguel Hernández el lenguaje, que como en el de Valle Inclán y de Lorca, es un lenguaje poético, cargado de lirismo (Díez de Revenga y de Paco, 1987), afirmando que lo mejor de esta obra son los intermedios líricos, y considerando *El torero más valiente*, como toda su producción teatral, una obra dramática con vocación poética. Los abundantes romancillos de las canciones, con introducción de coplas que marcan el carácter popular, se construyen con sugerentes metáforas y hábiles estribillos,

La flor sin el agua  
muere de sequía.  
Así una casada  
sin su amor moría.  
La fruta sin polen  
resulta baldía.  
Así una casada  
estéril gemía. (p.1523)

Con igual intensidad, y a semejanza del teatro de Valle Inclán, la presencia del autor se reconoce en el lirismo de las acotaciones. En *El torero más valiente* son pocas las acotaciones porque los espacios en los que transcurre la acción en las diferentes escenas son muy escasos: la casa de José, que se abre a la calle tras una reja, en los dos primeros Actos y en parte de las escenas del tercero, y el Café de Pombo y la barraca de feria, en el acto tercero. Por tanto, no se precisa de la dimensión deíctica que organice la relación de personajes y espacios. La localización de personas, objetos y acontecimientos sobre los que se habla o a los que se refieren

está muy limitada espacialmente. De la misma manera que están ausentes las referencias temporales. Respecto al espacio, sólo aparecen las marcas deícticas espaciales de dentro y fuera de la casa, con la delimitación de la reja, que separa la casa de la calle.

Apuntamos algunas de las acotaciones cargadas de lirismo. En la escena V del Acto Primero la acotación es la siguiente:

“PASTORA, FLORES y JOSÉ que sale ya eclipsada su luz por un vestir corriente”.

En el Acto Segundo, Fase posterior, Escena III, anota:

“JOSÉ, y SOLEDAD y GABRIELA de luto y con mantilla por todo el rostro. Los negros recamados filtran sus ojos con una luz de melancolía”.

En el Acto Segundo, Escena III de esta manera explica el rezo y lo compara:

“Se hace interior lo siguiente de la oración hasta que se exterioriza de nuevo como una fuente que al nacer se hiciera subterránea y al morir saliera a la luz”

O si volvemos a la primera acotación: “Un fanal dentro de cuya capacidad cristalina de atmósfera serena reluce una imagen de la Virgen,” (...) y “una cabeza de toro que pone brava la pared”.

En cuanto a la técnica, sigue la preceptiva expuesta por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: “las décimas son buenas para quejas; el soneto está bien en los que aguardan; /las relaciones piden los romances/ aunque en octavas lucen por extremo;/ son los tercetos para cosas graves/ y para las de amor las redondillas” (vv 305-312).

- Efectivamente, para los requiebros de amor entre José y Soledad elige unas redondillas:

SOLEDAD:

Pues yo no quiero desvelos  
con mi amor, que ha de ser fuerte,  
y si mi amor va a la muerte,  
de la muerte tengo celos.

JOSÉ:

Ese es amor iracundo  
que no ve su amante afán

que a la muerte todos van  
por el ruedo o por el mundo. (p.1451)

- Obediente como en tantas ocasiones a Lope de Vega (observemos las repeticiones), recurre a la décima cuando José muestra sus quejas ante Soledad:

¡Qué duda, mi niña, cabe;  
¿Por qué ha de regirse el cuerno  
Que, si rehúyo, el tierno  
corazón va a desgarrarse,  
Y si lo burlas con arte  
te deja un poquito eterno?  
Niña mía, acéptame  
esta pasión, esta vida  
antes que por una herida  
a los toros se la dé. (p.1452)

Y reserva para el Acto Tercero, en el diálogo de los intelectuales –en contrapartida a los hexasílabos y octosílabos- los versos de arte mayor, en unas excelentes silvas (de las que ya había mostrado su hábil manejo en *El silbo vulnerado*).

Los rasgos líricos y populares han sido puestos de relieve en los estudios recientes. Nos interesa ahora señalar los elementos trágicos, íntimamente relacionados con la tauromaquia y articulados en torno al toro, símbolo de amor y muerte. Aunque hay más de Tánatos que de Eros, mayor sentimiento trágico que amoroso, si conviene señalar que las últimas escenas del Acto primero y las primeras del Acto segundo representan la mayor referencia al amor –entregado y desdeñado-, y el poeta-dramaturgo recurre al rayo como símbolo de amor apasionado y atormentado del amante:

JOSÉ:

Rayo es el amor ¿oís?  
Rayo es el amor sin trueno  
...  
¡qué derroche de esplendor  
Y energía! ¡qué furor!

Y sigue en la página 1533:

Por fuerza, de tus serenos  
rayos seré girasol.

El rayo como símbolo del amor se formula por primera vez en esta obra. Luego aparecerá en *El silbo vulnerado* y es nuclear en *El rayo que no cesa* (Balcells, 2002, p.46; 2009, p.95).

Efectivamente Miguel Hernández soslaya la técnica de la puesta en escena, y el texto espectacular carece de los elementos escénicos necesarios para su representación, incluso los alardes poéticos con los que se han valorado la obra han mermado la acción. No obstante, cabe señalar que los aspectos contextuales y referenciales taurinos en el texto literario consiguen, no sólo aquel valor lírico ampliamente señalado, sino que además le dotan de unos recursos populares intensos y están en la base de la construcción dramática. La carencia de elementos escénicos se suple con la abundancia de recursos verbales dramáticos.

Como se ha ido poniendo de manifiesto, *El torero más valiente* es una obra cuyo tema central es la tragedia amorosa unida íntimamente al mundo de los toros, con la rivalidad entre los toreros y la siempre presencia de la muerte. Una pasión amorosa que concluye trágicamente porque el fatal suceso de Flores hace imposible el amor de José y Soledad y conlleva otra muerte. Miguel Hernández construye el conflicto con el enfrentamiento entre dos fuerzas, dos sentimientos, dos voces, popular y culta, que hablan de cobardía y valentía; rivalidad y familiaridad; culpabilidad e inocencia, en el encaje del mundo taurino.

Respecto a la contraposición de ver en José un valiente y al final de la tragedia señalarle como *cobarde*, entra en conflicto, la opinión de los intelectuales con la del pueblo y Soledad.

En el Acto Primero, la voz popular grita repetidamente y con entusiasmo: "¡Viva José! el torero más valiente". Pero en el Acto Tercero el conflicto familiar se acentúa y Soledad le recrimina que no ayudó a su hermano, que no le echó una mano:

Quien no se la echó a mi hermano  
dando de cobarde indicio,  
pudiendo salvar su vida,  
¿merece de mí acogida  
si yo no sé de su oficio?

y reforzando el dramatismo cuestiona su valor:

Tú, ¿el torero más cobarde,

el torero más valiente?  
Ja, ja, ja. ¡Qué risa de ira!  
¿En dónde está tu valor? Acto Tercero Escena III

Sin embargo, cuando el tema se trata en la tertulia, ante la pregunta de si José es el más valiente, Bergamín responde:

Sí, en el sentido en que lo entiendo amigo.  
Valiente verdadero  
es, más que quien lo es, quien lo parece:  
quien teme y va al peligro  
con serena quietud  
que por dentro se estremece.

Con similar tratamiento, el mozo de espadas y Bergamín, rechazan la culpabilidad de la muerte de su cuñado. En el Acto Tercero. Fase anterior, enfrentándose a la repetida voz del pueblo, Bergamín sentencia:

La gente no es el pueblo. Y éste sabe  
que José hubiera dado  
su vida en aquel trance triste y grave  
por la de su cuñado.

Observemos cómo la voz popular, en su función de coro de la tragedia clásica, mediante la canción del ciego, la intervención del Hombre y la ronda de las niñas, le atribuye a José la *culpabilidad* de la muerte de su cuñado, y la relaciona con la *rivalidad*. Sirva de ejemplo un fragmento del romancillo que canta el ciego, acompañado de su guitarra:

No me mató el toro  
¡ay, triste de mí!  
Me mató la envidia  
negra y carmesí:  
Me vio entre los cuernos  
y no quiso ir  
a salvar mi vida  
de aquel frenesí  
porque ejecutaba  
yo mejor que él  
la suerte más bella,  
la del volapié.  
¿Hay, señores mío,  
quien quiere saber  
cómo se apellida  
la envidia? ¡José! Tercer acto. Fase posterior. Escena primera.

Cabe señalar que las mujeres de esta obra son tipos, también del mundo taurino: la madre, la novia y la hermana. Gabriela, la madre, está

caracterizada por el siempre amor materno y el sufrimiento. Y la novia por el amor, y posterior frialdad y rencor. (Ante el amor del torero aparece también el símbolo del toro, pues el toro en la plaza es burlado por el capote, y el enamorado es burlado por el amor de la mujer). Es decir, que en las palabras de las mujeres están el amor, las quejas, la soledad y la muerte (Serrano, 1993, p.719).

Miguel Hernández, como buen dramaturgo, acertó al incorporar, junto a la valentía, la muerte en el ruedo, la rivalidad y la incriminación de culpa, el elemento dramático del suicidio. Aunque la trágica muerte ante el toro, la rivalidad y el tormento de la hiriente culpabilidad son suficientes para alcanzar valores dramáticos lo que le confiere a la obra la calidad de tragedia es que esos motivos temáticos susciten el suicidio, elevando el nivel de tragicidad, por varias razones que ya observaba el teatro clásico, porque era inocente de la culpa que se le achacaba, porque él adopta un sentido trascendente de la existencia. Por ello podemos hablar de esa visión de lo sublime trágico (Aullón, 1993, p. 269).

Sabemos que es suicidio porque cuando José se despide de Soledad tras su rechazo, le predice:

Seremos dos  
los idos en esta idea  
tú a la vida de tu vida  
yo ¿adónde?... A Dios A Dios.

(...)  
Voy en pos  
de nada... y a ver a Dios,  
que me lo dejé en la plaza. Acto Tercero, Fase interior.

Y Soledad confirma:

Yo he sido quien lo mató.  
Yo lo metí en la corrida.  
Y yo le quité la vida.  
Por mí se entregó a la fiera.

La muerte está siempre presente en el mundo del toreo: aparece mediante presagios, el símbolo del toro, la cera y el color amarillo, como símbolos agoreros de su trágico destino, o la imagen de los cuernos del toro como cuchillo mortal, incluso el mito de Caín, pues



El torero se entrega  
a la muerte, a muerte juega  
y siempre pierde en el lance.

La relevancia como recurso dramático de los presagios de la muerte sirve para contextualizar el discurso, mediante un procedimiento anafórico que hace referencia a acontecimientos pasados y a situaciones previas a la historia que tienen lugar fuera del tiempo y el espacio dramáticos. Una anáfora extrarreferencial (Serpieri, 1981) es el romance sobre la muerte de Joselito, porque anticipa la muerte de José. O la respuesta de un galán a Gabriela y Soledad:

GABRIELA: ¡Ea, comed!  
SOLEDA: Bebed, niños.  
UN GALÁN: Lo mismo que dijo Cristo  
Antes del martirilogio.

En otro momento, Gabriela presagia:

Dios no quiera  
dármelo de esa manera  
de la cera y del azahar  
(...)  
¿Cómo no temer que el cuerno  
lo quiebre o lo derrita (p. 1415)

Asimismo, José, refiriéndose a Soledad anticipa: "Y me dio al mirarme muerte" (p. 1434).

La clave trágica gira en torno al símbolo del toro, representación del amor y la muerte, destino trágico del amor y de la existencia. La crítica es unánime al señalar que no hay poeta que haya alcanzado tan altas cotas de lirismo evocando al toro. En esta obra, además del lirismo, conlleva una fuerte carga de elementos trágicos.

La vinculación toro-amor aparece de forma muy explícita. Pregunta Gabriela, la madre, a José:

¿Qué toro es ese traidor  
que te hiere el interior  
dejándote afuera ileso?

Y responde la hermana: "El toro de amor". Símbolo de Miguel Hernández, no sólo en esta obra, sino en toda su poesía El toro, porque su vida está orientada a una muerte prematura, simboliza la tragedia del torero. Toro y

torero amante tienen el mismo destino (Balcells, 2002: 38 y 46). En la escena VI del Acto Primero insiste: "Amor es toro ejemplar/ (...) El toro de amor me embiste

A lo largo de nuestra reflexión sobre esta obra, se nos ha ido imponiendo la figura de Lope de Vega ante muchos rasgos que la crítica ha observado. Si bien, como indica el profesor Balcells en *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández* (2009), el grado de vinculación de este poeta a los clásicos áureos es elevado. En un rastreo de los toros en la obra de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro (Vega, 2010), encontramos que Lope de Vega en *Amor secreto hasta celos*, en el acto III hace una extensa descripción de lances de tauromaquia. Es relevante el mundo de los toros en *El caballero de Olmedo*. Y la fiesta de los toros está presente en *La noche toledana*, *Peribáñez*, *La serrana de la vera*, *El verdadero amante*, *La victoria de la honra*, *El dómine Lucas*, y en la primera parte de *El príncipe perfecto*. Y mi sorpresa es mayor cuando en la obra de teatro *El valiente Céspedes*, en el Acto I descubro:

La condición del toro  
tiene el amor, que adonde más le pican  
por uno y por otro por  
la sangre y los dolores, más le aplican  
al que más le maltrata,  
que así vuelve quien ama a quien le mata.

"La condición del toro tiene el amor" en Lope de Vega y, con mayor lirismo, "Toro de amor" en los versos de nuestro dramaturgo.

Recopilando y concluyendo. Los aspectos pragmáticos y semánticos inciden de manera decisiva en la configuración textual de la obra. Miguel Hernández diseña *El torero más valiente* para satisfacer las expectativas del público, y con ese fin crea una ficción de carácter popular cargada de valores dramáticos y en la que ha dejado sus marcas de identidad líricas, pues quería, como en el teatro de Lorca, crear poesía en el teatro. Mantiene su vena de poeta y deja aflorar su genio dramático, siguiendo un criterio estético.

Es evidente que esta obra surgió de unas determinadas circunstancias, distintas de las que condicionarán las obras posteriores, de carácter social, y buscó con su obra dramática una utilidad inmediata.

Convencido de los valores literarios que aporta la integración en la tragedia de los elementos líricos y populares, junto a los propiamente dramáticos, quería un público que la comprendiera y apreciara, porque con el tema elegido podía producirse un efecto de coincidencia, de reconocimiento por parte de los espectadores. Buscaba de forma consciente un ajuste con las expectativas del público, que se produjera ese encuentro entre la obra y el espectador. Miguel Hernández creó la obra de forma premeditada, para que fuera representada en ese momento estratégico, calculada para un público de una época concreta. Sabía que el público encontraría marcas taurinas muy explícitas que servirían para predisponerle a su recepción.

Pero el éxito no se puede planificar, y no es un problema de calidad. Como decía no hace mucho Stephen King en *Mientras escribo* (2004) "no se puede dirigir un libro como un misil" y eso le pasó a Miguel Hernández. La muerte de Sánchez Mejías está en el proceso de configuración de la obra, es el motivo desencadenante porque es un hecho al que están unidos fuertes elementos dramáticos, reconocidos por el público que recibiría la obra. Tenía los ingredientes necesarios para una recepción favorable por parte de los espectadores y nuestro dramaturgo confiaba en el poder seductor de la fiesta de los toros. Sin embargo, la obra no llegó a representarse, no cubrió en ese momento las expectativas del autor, (tampoco Valle Inclán tuvo facilidad para estrenar) pero si algo demuestran estos hechos es que como toda obra de calidad, *El torero más valiente* ha entrado a ocupar el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española.

Si bien en el acto de comunicación dramática, el proceso del intercambio entre el autor con el espectador a través de la representación no se produjo, hoy día, en el centenario del nacimiento del autor, podemos afirmar que el proceso comunicativo que va del autor al lector a través del texto literario sí ha culminado.

Junto a los reconocidos valores populares y líricos, hemos considerado algunos registros de tragicidad que conlleva el tema taurino. Miguel Hernández escribe esta obra porque tiene vocación teatral, y elige el tema taurino porque con el tratamiento de determinados motivos trágicos puede construir un entramado dramático que, además de llegar fácilmente a un amplio número de espectadores, con su simbolismo alcance una dimensión universal.

*El torero más valiente* es una obra que agradará a quienes admiren al poeta (su lirismo rebosa a borbotones), a los especialistas en teatro (porque se suma a una arraigada tradición con una hábil y ágil construcción dramática), a los aficionados a los toros (que descubrirán su pasión) y a los lectores en general, porque alcanza singulares valores literarios y dramáticos.

#### Bibliografía:

HERNÁNDEZ, MIGUEL *Obra completa*. II. Teatro. Prosas. Correspondencia, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany), Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Edición por la que cito.

HERNÁNDEZ, MIGUEL. *El torero más valiente*. La tragedia de Calixto y Otras prosas. Madrid: Alianza, 1986. Edición de A. Sánchez Vidal.

\* \* \*

ALBALADEJO, T. Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo. En *Dianium*, 4, 1989, p. 293-299.

AULLÓN DE HARO. Las ideas teórico-literarias de Miguel Hernández. En *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 259-271.

BALCELLS, J.M. *Miguel Hernández. El rayo que no cesa*. Madrid: SIAL, 2002.

BALCELLS, J.M. *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*. Madrid: Devenir el otro, 2009.

BOBES NAVES, M. del C. El teatro. En D. Villanueva (coord.). *Curso de Teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 241-268.

COSSÍO, J. M. *Los toros*, 5. La historia. 8. Literatura y periodismo. Madrid: Espasa, 2007.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. y DE PACO, M. *Miguel Hernández y El torero más valiente: vocación poética de una "tragedia española"*, Campus, 13, 1987.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. La escritura poética del teatro hernandiano: los jalones de una vocación dramática. En *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 163-167.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. y DE PACO M. *El teatro de Miguel Hernández*. Alicante: Caja de Ahorros, 1985.

Fernández Palmeral, R. El toro en la obra de Miguel Hernández. En <http://www.revistaperito.com>. 20 enero 2010.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, J. M. El teatro poético de Miguel Hernández: El torero más valiente. En *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 743-748.

FERRIS, J.L. *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

- GUERRERO CABRERA, M. El teatro de Miguel Hernández (y su relación con el teatro del Siglo de Oro y Lope de Vega). En *Angélica, Revista de Literatura*, 11, p. 245-265.
- GUERRERO CABRERA, M. El torero más valiente de Miguel Hernández: Las influencias de Valle Inclán. En *Isagogé*, nº 4, 2007.
- INGARDEN, R. Les fonctions du langage au theatre. En *Poétique*, II, 1971, p. 531-538.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. Historia básica del arte escénico. Madrid: Cátedra, 1994.
- OROZCO VERA, M. J. Poesía y tragedia: El torero más valiente y el Rayo que no cesa. En Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos. *Anthropos*, nº 220, 2008, p. 134-140.
- PACO, MARIANO DE. Miguel Hernández y el teatro. En Miguel Hernández, cincuenta años después. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 169-176.
- RAMOS, V. Miguel Hernández. Madrid: Gredos, 1973.
- RIQUELME, J. El teatro de Miguel Hernández. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.
- RIQUELME, J. El viaje profético del teatro hernandiano: de lo sacro a lo social, de lo mítico a lo épico. En Miguel Hernández. Una nueva visión de su creación poética y la pluralidad de sus contextos. *Anthropos*, nº 220, 2008, p. 121-133.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008.
- SERPIERI, A. "Towards a segmentation of the dramatic text", *Poetics Today*, 2-3, 1981, pp. 163-200.
- SERRANO, V. Personajes femeninos en el teatro de Miguel Hernández. En Miguel Hernández, cincuenta años después. Alicante, Elche, Orihuela: Comisión del homenaje a Miguel Hernández, 1993, p. 719-723.
- VEGA, G. Las fiestas de toros en el teatro del siglo XVII. Mecanografiado, 2010.
- ZARDOYA, C. Miguel Hernández: vida y obra (1955). Barcelona: Nortésur, 2009.